# System der Tonkunst

von

Dr. Eduard Krüger.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1866.

# System der Tonkunst

von

Dr. Eduard Krüger.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1866.

# Vorwort.

Die Idee der Tonbildlichkeit, das Princip der Tonkunst, darzulegen, ist eine Aufgabe die seit lange die Denker und Kunstfreunde bewegt hat. Was die folgenden Blätter suchen zur Lösung beizutragen, sagt ausführlicher die Einleitung, und es bedürfte keines weiteren Vorworts, wenn nicht einiges Nachträgliche zu bringen nothwendig schiene, was sich während der Ausarbeitung und des Druckes aufgedrängt hat.

**I. Zu S. 42 § 25.** Daß der Dupel-Rhythmus das Ursprüngliche sei, erweiset sich — der mittelalterlichen (triplirten) mensura perfecta gegenüber — nicht bloß aus speculativem Grunde; es bestätigt sich insbesondere geschichtlich durch das was Walter Odington (1226) sagt in seinem tractatus de speculatione musicae VI c 1: (s. die erst kürzlich ausgegebene Sammlung von E. Coussemaker: Scriptores I. 235. vgl. 378)

> Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora ..... postea ad perfectionem dicitur [ducitur?], ut sit trium temporum, ad similitudinem beatissimae trinitatis, quae est summa perfectio etc. = die lange Note ⊨ hatte bei den früheren Organisten (Componisten mehrstimmiger Gesänge) nur zwei Zeiten (tempora oder breves ⊨ ⊨ § 79); später wird sie die vollkommene genannt [? zur Vollkommenheit geführt], also daß sie drei Zeiten enthalte, nach dem Gleichniß der heiligen Dreieinigkeit, welche die höchste Vollkommenheit ist ꝛc.

Uns scheint dasselbe bestätigt in den Rhythmen der ältesten Dichtung, der epischen, deren Bewegung am sinngemäßesten im geraden Metrum — *μέτρον ἴσον* — z. B. dem daktylischen, geschieht, gleichwie auch das mittelalterliche Epos einhergeht im geraden Maaße des einsylbigen Hebungswechsels d. h. in derjenigen Sylbenfolge, welche nur Hebung und Senkung kennt ohne Rücksicht des körperlichen (quantitativen) Wortgewichtes.

**II. Zu S. 182 § 77.** Die achttactige Periode ist allerdings nicht die einzig gedenkbare oder allein künstlerisch brauchbare, aber sie ist die vorwiegende zumal in den modernen Tongebilden, ihr Typus. Periode überhaupt ist zu denken als Entwicklung des Grund-Rhythmus vermöge des abgeleiteten Rhythmus: aus der mit der Drei verbundenen oder dreifachen oder dreistufigen Zwei (2+3 oder 2. 3 oder $2^3$) sind alle sowohl einfache als zusammen gesetzte Metra und Tacte zu begreifen.

Auch den Griechen war die Dyas das Ursprüngliche, die Trias das Gewordene, aus dem Ursprünglichen Erhöhete, Gesteigerte; die Pentas, der fünfgliedrige Rhythmus, dem R. Westphal in seinem System der

antiken Rhythmik eingehende Aufmerksamkeit widmet, ist aus Anschichtung 2+3 allein verständlich; die Rhythmus-Wechsel ‖ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ in den Volksliedern des 15. u. 16. Jahrh. beruhen auf gleichwiegendem Körpermaaß mit ungleicher Betonung, etwa wie ‖ $\frac{3}{6}$ $\frac{3}{6}$ | $\frac{2}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{2}{6}$ ‖; — die Melodie der Mondschein-Sonate Beethoven op. 21, 1 welche R. Westphal in Quintupelgruppen gliedert, läßt sich ebenfalls — trete man nun seiner Auffassung bei oder verwerfe sie — niemals anders verstehen als so, daß je zwei Tacte im Verhältniß von Hebung und Senkung zu einander stehen, und nur an gewissen Wendepuncten ein zögerndes Mittelglied einfügen. Nur auf diesem Grunde vermögen wir uns das Verständniß der antiken *Dochmien* ‖ ⏑ – – ⏑ – ‖ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ‖ anzueignen, und was sonst an künstlichen, zusammengesetzten ꝛc. Rhythmen bei Alt und Neuen gefunden wird.

**III. Zu S. 475 § 128².** Um die *Tonmalerei* ganz zu erschöpfen könnte hier noch herbei gezogen werden was schon seit Platos Zeiten gefragt ist: ob nicht auch die Wortrede, der höchste Ausdruck menschlicher Geistbewegung, ursprünglich aus Tonbildlichkeit hervorgegangen sei? Nun hat man allerdings frühe erkannt daß die tonmalenden Wörter mindestens der edleren Sprachen nicht nur den geringsten, sondern auch den erweislich spätesten Theil des Wortschatzes ausmachen; und später hat die wissenschaftliche Sprachvergleichung erwiesen, wie die erweislich ältesten Wörter — Pronomen und Verbum substantivum — am wenigsten sinnenfälligen Inhalts, somit auch am wenigsten tonmalenden Klanges sind. Wohl aber ist für die Sprache ein ähnlicher Vorgang anzunehmen wie für die Tonkunst: daß nämlich die tönenden Gebilde insgesammt ein *Analogon* der Geistbewegung sind, ein Abbildliches das dem Urbild spiegelnd gegenüber steht, aber dem ungeachtet sein volles eignes Leben besitzt und bewahrt. Wäre es nicht so, so hätten wir nicht die vielerlei Sprachen Eines Geistes.

Bei der Handhabung der Beispiele mag es auffallen daß sie hier ausführlicher dort knapper gebracht oder erläutert sind. Erwünscht wäre freilich gewesen überall nur vollständige Ganze zu bringen; da dieses aber ohne sehr vergrößerten Umfang des Buches nicht möglich war, so ist um den aus der Ungleichmäßigkeit entstandenen Mängeln zu begegnen, einerseits dem Bekannten überall Zugänglichen der Vorrang gegeben — während Neues oder Unzugängliches meist vollständig gebracht ist — anderseits aber auf tüchtige Lehrbücher verwiesen mit denen unsere Literatur neuerdings bereichert ist. Leider ist uns das vortreffliche „Musicalische Lexicon" von A. v. *Dommer* erst spät zur Hand gekommen, doch so weit es möglich war zu Rathe gezogen.

Schließlich bitten wir die auf S. 500 angegebenen Druck- und Schreibfehler vor der Lesung zu berichtigen.

# Inhalt.

## 2. Kunst-Formen-Lehre.



### A. Schweifende Formen.



### B. Feste Formen.

### C. Cyclische Formen § 120.

# Einleitung.

Die folgenden Vorträge sind der Erkenntniß derjenigen Kunst gewidmet, die heute über alle andere die herrschende genannt wird und es wirklich ist, indem ihre weit reichende Kraft sich äußert zum Heil und Verderben der Seelen, bauend und lösend, erfrischend und zerrüttend. Es ist die Wunderwelt der flüchtigen Luftgestalten, die vom Gemüth ausgeht und den Verstand gefangen nimmt, dem sie zuerst räthselhaft unbegreiflich erscheint, bis es sich entschließt sie nach seiner Weise zu enträthseln, und sie dann nach ihrer endlichen Seite hin auch wirklich verstehen lernt.

Bedürfniß nach verständiger Erkenntniß ist unzweifelhaft vorhanden. Es thut sich kund in Frage Kampf und Parteiung, die ihre Antwort finden in der auch auf unserem Gebiete bewegteren Literatur, welche bald in vereinzelten Betrachtungen bald in lehrhaften Systemen hier gestaltend dort sammelnd und lösend ihr Werk treibt. — Wer höherer Erkenntniß bedarf, der hat den ersten natürlichen Stand bereits verlassen, und sucht dann durch festere Begründung das bereits in Besitz Genommene zu erweitern oder zu vertiefen. Beide Richtungen, die des thätigen und des schauenden Seelenlebens, finden Antwort in practischer oder theoretischer Lehre: jene das Errungene sichernd und mehrend, diese dessen Bedeutung öffnend oder die schöpferische Kunst lehrhaft begründend. Beide Richtungen, für sich einseitig, suchen in dunklem Triebe die vernünftige Erkenntniß, um ihrer letzten Gründe gewiß zu werden und ihrer selbst Quelle und Mündung, oder Ursprung und Zweck zu begreifen.

Solche eigentlich wissenschaftliche Betrachtung ist den Künsten überhaupt und der Tonkunst insbesondere am spätesten zu Theil geworden. Zwar haben schon die griechischen Weltweisen vom Wesen und Wirken der Töne gehandelt, und ihr Allgemeines mit der ihnen eigenthümlichen Klarheit eröffnet; die eigentliche Tiefe der Tonkunst ist ihnen verborgen geblieben, wie ihr eigenes Geständniß und die Thatsachen der Geschichte bezeugen. Der volle Aufschluß der tönenden und hörenden Welt ist erst geschehen als der Lichtglanz des schönen Alterthums vor einem höheren

Lichte verblichen war. — Aber auch die neue Welt, obwohl ihrerseits vielen neuen Künsten und Wissenschaften eifrig nachspürend, neue Bahnen des Geistes in Wirken und Denken durchschreitend, hat ebenfalls lange gezögert das Kunstwesen als wesentliches Glied des Geistlebens zu begreifen und die Ebenbürtigkeit der Tonkunst ist wohl am spätesten denkend erfaßt. Altchristliche Denker erkannten wohl die Schönheit der Tonkunst und ihre nahe Beziehung zum Tempeldienst des offenbaren Gottes; mittelalterliche Gelehrte thaten dar öfter in mystischen als verständlichen Gleichnissen, welche Verwandtschaft bestehe zwischen der irdischen Musik und der himmlischen Weltbewegung. Als im Zeitalter der Reformation das innerste Herzleben der Deutschen sich emporschwang, da gewann die Tonkunst eine neue erhöhete Stellung im volkskirchlichen Leben; die wissenschaftlichen Denker dagegen waren damals von dogmatischen und metaphysischen Aufgaben zu sehr erfüllt, um alsbald in blumige Seitenpfade einzulenken, und auch die Kunst darauf anzusehen, ob sie einem wesentlichen Bedürfniß des Geistlebens entspreche oder nur zufällige Zier des äußeren Lebens bedeute.

Erst als nach dem bitteren Kampfe der Orthodoxen und Pietisten der Rationalismus siegreich auf dem Platze blieb, um mit allen Vorurtheilen aufzuräumen und alles Denken von vorn anzufangen, begann die Bewegung zur neuen Wissenschaft des Schönen als eines gleichrechtigen Gliedes im geistigen Gesammtleben, die erste Gegenströmung gegen den damals weitherrschenden Rationalismus. Den Rationalismus aber bekämpfte bald sein eigen Kind, die kritische Forschung, welche aus historischen Schatzkammern lang Verschüttetes wieder ans Licht brachte: neualte Schätze heiliger Tradition, thätiger Glaubenszeugnisse und poetischer Mystik. Aus deren vereinter Kraft genährt und getragen erhebt sich die neue Philosophie, das Verständniß der neuen Welt zu vertiefen und die Wurzeln des Denkens bloß zu legen, scheinbar zum Schaden der künstlerischen Schöpferkraft, die ein Geheimniß ist, dem scharfen Auge des Beobachters entzogen wie alle Anfänge des Lebens. Aber der rechten Weisheit Beruf ist, nicht zu stören sondern zu bauen, und was dem sinnlichen Auge unerreichbar, dem Geiste zugänglich zu machen. Somit ist Denken und Schaffen nicht in ewiger Feindschaft, sondern sie arbeiten beide in und mit einander. Wie alles im Universum Begriffene in einem Andern Vorbild oder Abbild hat, so hier in unserem Gebiete Wissenschaft und Kunst als Idee und Ideal, Denken und Wirken, Gedanke und Werk.

Von den Meistern der Weltweisheit sind die Mehreren der Tonkunst mit einer Art Scheu ausgewichen, weil sie mehr der schwelgerischen

Gemüthsergötzung als einem wesentlichen Bedürfniß des Geistes diene: es fehle ihr ja der ethische Stachel, und für den reinen Gedanken sei sie vollends unergiebig. Wärmergesinnte klagen sie mindestens der Unbegreiflichkeit, Unsagbarkeit an, da ihr fliehend verwehendes Erscheinen aller festen Betrachtung sich ungefügig erweise, und gleichsam absichtlich meide ihr Mysterium zu erschließen. Aber der reichlich vorliegende Stoff des Durchlebten, dessen Ueberfülle unsere Zeit nicht bloß im Musicalischen drückt, so daß viele Ernstgesinnte einen Ruhepunct oder Wendepunct gekommen glauben: der drängt fast mit Noth zur Sichtung und Sammlung, obwohl das Denken niemals Nothsache ist im Sinne gemeiner Leibesnoth. Ob wirklich ein Abschluß des classischen Zeitalters, jenseit dessen nur Entartungen denkbar, schon jetzt gekommen sei, das zu entscheiden ist die Wissenschaft berufener als der wirkende in Mitleidenschaft verflochtene Künstler. Mitzusprechen aber ist überhaupt niemand berechtigt als wer von der heiligen Flamme erwärmt ist. Wem noch niemals ein Tonwerk zu Herzen gegangen wäre, dem würde die Wissenschaft davon nur eine dürftige Neugier befriedigen, der Kern aber unverständlich bleiben. Nun sind aber völlig tonlose aller Tonkunst unempfängliche Menschen überall selten — Sebastian Bach sagt: nirgend zu finden, wohl aus demselben Grunde wie einst Albrecht Dürer und Lichtenberg in ihrem Fache Aehnliches behaupteten: weil jeder schöpferische Geist sein Lebensgebiet für das allgemeine erkennt, das alle Geister binde, und jeder Gläubige seines Glaubens Proselyten wirbt.

In dem wohlbegründeten Vertrauen also, zu solchen Gleichstrebenden zu reden die der Tonwelt empfänglich und deren Wissenschaft bedürftig sind, begeben wir uns an das schwierige Werk, die schwebenden Luftgestalten standfest zu machen daß sie unseren Fragen Rede stehen. Nicht allzu viel verschlägt es dabei, wie weit der Eine dem Anderen überlegen ist an handwerksmäßigem Wissen oder künstlerischer Erfahrung: denn worin höhere und niedere Standpuncte von einander abweichen, das mag oft so lang sein wie der Lichtstrahl um den sie streiten, aber auch eben so schmal. Beide bedürfen einander um die Tiefe und Fülle, die Breite und Wirklichkeit des Kunstlebens austauschend zu gewinnen. Künstler und Liebhaber wie sie überall sich durcheinander bewegen, sind nicht wesentlich sondern stufenweise unterschieden, bestimmt zu wechselndem Nehmen und Geben, indem das künstlerische Leben zur Empfängniß der Demuth und Einfalt, zu schöpferischer That des kühnen Aufschwunges bedarf: Einfalt und Hoheit sind die innerlich versöhnten Gegensätze in denen sich empfangende und schaffende Künstler bewegen.

Besondere Aufforderung zu solchen Vorträgen geben die oft gehörten Fragen: Was bedeutet das, wie wirkt es in der Seele? wozu, woher, wohin? Solche Fragen, nicht von eitler Neugier aufgeworfen, sind wohlberechtigt, da es des Menschen Gabe ist, nach dem Ursprung zu forschen um das Ziel vorzuschauen. Manche Kenner oder Liebhaber, denen die wissenschaftliche Forschung überflüssig scheint, kehren doch unwillkührlich zur Wissenschaft, wenn es polemische Kritik gilt, wo die einfältige Empfindung keinen Rath mehr weiß. — Die Furcht aber, als werde die ursprünglich wahre Empfindung durch Wissenschaft getrübt, ist nicht gegründet: eher vertieft das ächte Wissen den Genuß; wie denn auch ein großer Naturforscher erzählt, daß ihm bei fortschreitender Erkenntniß die Anschauung immer größer und herrlicher geworden, gleichwie ein Mann der auf dem Bergesgipfel steht, den Himmel immer klarer aber auch tiefer unermeßlicher schaut als das Kind im Thale das den Himmel mit Händen greifen will.

Aber die Wissenschaft der Kunst ist nicht bloß nützlich und brauchbar anderen Dingen zu liebe, sondern dem Menschen innerlich nothwendig, daß er sich ihrer nicht erwehren kann; denn der dunkle Trieb des Wissens ist ebenso wie die Neigung zu Genuß und That ein ursprünglicher Seelentrieb im Menschen. Diesem Triebe zunächst will die Wissenschaft Erfüllung bringen; weiter gehend auch Schutz- und Trutz-Waffen im Kampf der Meinungen gewähren deren wir heute mehr als je bedürfen; endlich aber die ewigen Ideen zeigen welche die zeitlichen Dinge durchwalten und somit die Stellung des Einzelnen zum Ganzen, sein Wirken in der Gesammtheit des Geistlebens vor Augen stellen.

Strengere Denker beklagen nun umgekehrt nicht jenen Uebelstand, daß im Denken die Empfindung verloren gehe, sondern vermissen in der Kunstwissenschaft das einheitliche Princip, daher sie auch nicht erweisen könne was sie erweisen wolle: alle wissenschaftliche Kunstlehre scheitere schon an der Unbeweisbarkeit der einzelnen Dinge, Kunstwerke 2c. Wir entgegnen, daß alles Wirkliche irrational ist, gleichwie kein Naturding rein mathematische Formen hat; daß in allem Wirklichen ein Unsägliches liegt was der Menschenrede niemals zu erreichen ist; denn wie emsig auch Scholastiker und Grammatisten das Unsägliche auszulöschen streben: es umwindet sie doch und führt sie gefangen, wie jeder Meister des Wortes erfährt, auch der es läugnet. Daher denn eine völlige Umdenkung der Welt in Worten keinem Denker je gelungen ist noch gelingen wird. Sein und Wissen decken einander niemals vollkommen; überall ist ein Ueberschuß des Lebendigen der nicht in Worte aufgeht, und das ist das beste

Theil des Seienden, das specifische Leben selbst. Alle philosophischen Beweise haben es mit den niederen juristischen und mathematischen gemein, daß sie ohne mitlebendes Sachverständniß dem Hörer unzulänglich sind. Wenn also der mystischen Heimlichkeit der Töne schuldgegeben wird nicht rational beweisbar zu sein, so theilt sie diese Unbeweisbarkeit mit allen Künsten und einem ansehnlichen Theile der Wissenschaften. Denn eben so unmöglich wie es ist, die Linien geometrisch aufzuweisen welche die Schönheit raphaelischer Menschenbilder umzirken und diesen Zauber in das flache Oelbild werfen: so unmöglich ist es auch, die Töne und Rhythmen arithmetisch herauszuzählen, welche einem mozartischen Liebesgesang jenen mährchenhaften Duft leihen, oder das tiefdunkle Meer bachischer Orgelfantasien mit heiligem Athem überwehen, oder im händelschen Messias-Amen den Gesang der Morgensterne anklingen, oder Baaders und Böhmes Rede den wunderbaren Propheten-Ton verleihen, und Göthes Liedern seiner Rede Zauberfluß.

Weder die philosophische Unzulänglichkeit noch die practische Gefährlichkeit ist ein Hinderniß der Forschung für den der einen tüchtigen Stoff besitzt und im Herzen erlebt hat. Wer Schelling und Hegel verstehen will, muß neben ziemlicher Uebung in der deutschen Sprache auch gar manches concret Gedachte bereits erlebt und im Schacht des Gedächtnisses aufbewahrt haben, überhaupt das Vor-Erlebte besitzen, um dem Denker nach und mit zu leben; und nicht anders geht es in der Kunstwelt zu. Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen. — Wer ohne herzliches Vor- und Mit-Erleben die Welt des Schönen in selbstgemachten Erdenknissen fassen will, der ist gleich jenem Kunstphilosophen, der eine Erholungsreise ins Land der Kunst gemacht hat, aber nicht darin geboren und erzogen ist, nicht darin gelitten, geweint und gejauchzt hat. Nur innige Lebenserfahrung berechtigt zur Wissenschaft, nur sehnsüchtiges Ringen findet den Pfad der Schönheitswelt. — „Der Sehnsucht rauscht der Schönheit Quelle, der Demuth scheint die Wahrheit helle.“ Wo Sehnsucht und Demuth sich begegnen, da ists ein Wunder, wie bald die Menschen einander verstehen; dieselben Menschen, von denen es sonst heißt: So viel Köpfe so viel Sinne, oder: Ueber den Geschmack ist nicht zu streiten.

* *
*

Der Plan des hier Gegebenen, was aus wiederholten academischen und anderen Vorlesungen hervor gegangen ist geht dahin, der Tonkunst Wesen und Uebung nach historischen und ethischen Gesichtspuncten darzustellen. Lückenlose Vollständigkeit kann erstrebt werden, ist aber

auch der begabtesten Kraft unerreichbar; ein Umstand der den größten Dichter unserer neuen Zeit vom academischen Beruf zurück schreckte, da er sich außer Stande fühlte, einer gegebenen Disposition halber mehr über als in der Sache zu reden. Auch wir haben das zu meiden gesucht, daher die dem strengeren Gericht anstößige Ungleichheit der Behandlung. Fehlerhaft aber achten wir nicht, daß Theorie und Aesthetik, oder practische Lehre und philosophische Wissenschaft, sich im Folgenden oft nahe berühren, oft wechselsweis ausdeuten, nicht als trübe Mischung, sondern als Idee und Wirklichkeit aneinander gemessen.

Die Gliederung des Ganzen gründet sich darauf daß der ästhetischen Wissenschaft obliege zu untersuchen: die Naturlehre, die Kunstlehre, die Ideenlehre der Tonkunst.

1. Von der Naturlehre ist nur ein Abriß gegeben, nämlich nächst den mathematischen Grundlagen die physiologischen und psychologischen Erscheinungen, auf deren Grunde erst die menschliche Tonübung möglich ist. Die Betrachtung der natürlichen Elemente in Rhythmus und Harmonie geht über zur Nachweisung der menschlichen That auf dem Naturgrunde; es ist Natur und Geist in Tönen, was den Inhalt des ersten Buches ausmacht.

2. Die Kunstlehre gliedert sich in
   a. Elementarlehre: Melodie Harmonie Rhythmus, an sich und in Wechselwirkung;
   b. Formenlehre: Vocal und Instrumental; — Schweifende, feste, überschreitende (cyclische) Formen.

3. Die Ideenlehre würde nun auf dem Grunde jener natürlichen und künstlerischen Lehrgebäude den Zusammenhang der Einzelkunst mit dem Gesammtleben des Geistes philosophisch erbauen müssen, um zu dem *Τέλος*, dem ethischen Ziele des Kunstlebens zu gelangen. Zu solchem Werke sind ahnungsvolle Anfänge in vielen Lehr-Schriften zerstreut, mit deren Hülfe ein wissenschaftliches Ganzes zu erbauen noch lange Mühen kosten wird. Dieses Ganze würde die Lehre von *Ἀρχή Τέχνη Τέλος* oder Ursprung Uebung und Ziel in ein Gesammtbild fassen, dessen Gleichen für heute unmöglich scheint. Da wir solche lückenlose Vollständigkeit also nicht versprechen und leisten können, durch aphoristisches Gerede aber die Menge der verfehlten Kunstbetrachtungen nicht vermehren wollen: so lassen wir uns hier vorläufig genügen an den gelegentlich eingeflochtenen historischen und teleologischen Andeutungen, die den Liebhaber in das Gebiet einführen, den Künstler zu weiterer Forschung anregen mögen.

## Erste Abtheilung.

### Natur und Geist in Tönen.

1. Wer in Schönheit und Kunst nicht bloß eine flüchtige Regung der Sinne und lustiges Gefallen des Augenblicks findet, sondern wesentliche Interessen des Geistes in ihnen verborgen fühlt, den treibt der dunkle Trieb des Wissens ihren Ursprüngen nachzuspüren, und bei der allgemeinen Vernunftwissenschaft Rath zu holen, ob ihr gelinge das Verhältniß des Schönen zum geistigen Gesammtleben nach zu weisen, eben so wohl aber die Bezüge zur Natur worin die Geistgebilde wurzeln, aufzuschließen. Ihrem Berufe gemäß sucht die Weltweisheit der Welt Plan und Bedeutung nachzudenken; und wie sie ihr bestes Theil an dem hat was des Menschen ist, so durchdringt sie alle menschlichen Natur- und Geist-Gebiete, ihr Mysterium zu enträthseln. So stellt sie am ersten das Unbegreifliche dar, das Jenseitig-Scheinende; das Begreifliche zu lehren z. B. die lernbare Kunst mitzutheilen überläßt sie der technischen Theorie. Aus jenem Jenseitig-Unbegreiflichen was die Philosophie grundlegend hin stellt, entlehnen wir die Hauptsätze der allgemeinen Kunstidee.

2. Die Weisheit erkennt die Grundkräfte der idealen und realen Welt in den Ideen des Wahren Guten und Schönen. Die Wahrheit entspricht der Nothwendigkeit, die Güte der Freiheit; beider Ineinsbildung ist die Schönheit, welche Nothwendigkeit und Freiheit in einem wirklichen Bilde versöhnt darstellt. Oder: Schönheit ist die Lebensgestalt, welche Natur und Geist in Einem Bilde der Anschauung vor die Seele bringt. Die Natur geistig erscheinend, der Geist naturhaft wirkend ist schön; Mensch Thier Landschaft rc. ist schön, in welchem das Natürliche geistig verklärt erscheint, oder der geistige Inhalt im Kleide bewußtlos nothwendiger Natur heraustritt. Wahrheit und Schönheit sind demnach nicht ewige Gegensätze. Die vollkommene Wahrheit ist die zur Schönheit erblühende, die vollkommene Schönheit die von Wahrheit erzeugte, der Wahrheit Schlußstein. Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk in ewiger Schönheit gebildet; des göttlichen Urbildes Gegenbilder sind die endlichen erschaffenen Schönheiten (vgl. Schelling W. I, 5, 382).

3. Kunst ist die von Menschen gewirkte Schönheit. Ihre Grund- und Fernwirkung, oder Quelle und Ziel der Kunst steht darin, daß sie sei eine freie menschlichbewußte Spiegelung der Welt und Gottes. Was ein Volk erlebt, erarbeitet, gewonnen — die Blüthe seines Lebens, den Kern seiner Thaten, das Ergebniß der Weltanschauung, sein ideales Ich — das alles stellt es in Bildern der Schönheit vor die Seele. So ist alles Kunstwerk und Künstlerthum nicht Sittlichkeit und Wahrheit an sich, aber sittlichwahres Ergebniß, Zeugniß und Denkmal verklärter Menschlichkeit, Kleinod der Volksseele. Des Menschen Gottebenbildlichkeit bezeugt sich nirgend augenfälliger als in der schöpferischen Lust, neben die erste Schöpfung eine zweite hinzustellen, die Wahrheit flüchtiger Erdenbilder befestigend, in dauernde Gestalten verewigend. — Die hindurchscheinende Freiheit stellt das Menschenwerk in gewissem Sinne über das Naturwerk. Das sinnliche Naturding, aus göttlicher Kraft zu wirkendem Leben erschaffen, trägt seinen Gesammt-Inhalt für uns als ein Verborgenes; ihm gegenüber hat das vom Menschen gewirkte Werk, die mit seinen Willensgedanken erfüllte Schönheit ein Mehreres: das Bewußtsein geistiger Offenbarung.

4. Wo dieses erkannt wird, da fällt die Frage von selbst zu Boden: welches das Bedürfniß des Menschen sei, Kunstwerke zu schaffen und an ihnen sich zu erfreuen (vgl. Hegel Aesth. 3, 41). — Wohl aber erhebt sich, jenes Bedürfniß als ein ursprüngliches voraus gesetzt, die neue Frage nach dem Zweck des künstlerisch Schönen d. h. wiefern das Kunstwerk außer dem Für sich auch ein Für Anderes bezwecke. Allerdings, zielte die Kunst auch nur auf die Sättigung jenes Schönheitstriebes, so wäre sie, schon weil sie einem urwahren Seelenzuge entspräche, gleichberechtigt in ihrer Sphäre, wie die Vernunftwissenschaft in der ihren, sofern auch diese einem menschlich angebornen Triebe, dem des Erkennens, Befriedigung gibt. Aber es ist auch im Bereich der Kunst wie in den übrigen Geistessphären eine Wechselwirkung mit Anderem, für Anderes, eine Spiegelung im Gleichstehenden außer ihm, ein Zug der Liebe zu dem was ihr ebenbürtig ist. So schlägt sie nach der Wahrheit hinüber Ranken und Zweige in der symbolischen Bedeutsamkeit welche den höheren Kunstwerken eigenthümlich ist; solches Ueber sich hinaus deuten ist nicht mehr Kunst für sich, sondern für Anderes; in diesem Bereich ist sie Verkünderin göttlicher Geheimnisse, Weissagerin der Vergangenheit und Zukunft. — Und nicht minder offenbar ist ihre nach der sittlichen Güte hingewendete Fernwirkung. Denn es wird von ihr der thatkräftige Wille befruchtet, indem sie die Leidenschaften reinigt, das niedere Erdenleben erhöht, das

verlorene Paradies in Erinnerung abbildet und das verklärte Leben der Auferstehung für die Hoffnung vorbildet. Alle wahren tiefen Leidenschaften — Liebe Zorn Wonne Wehmuth Verzweiflung Triumph — wie sie schon mitten in der gemeinen Wirklichkeit Spuren der Schönheit an sich tragen, so treten sie erst im Bereich der Kunst in ihre höchste Lebensgestalt. Man kann daher sagen, daß zum ganzen Menschen die Schönheit nothwendig gehöre, sei es als Geübtes oder Angeschautes: von einer Pflicht ist hier nicht die Rede, aber von dem zur Totalität des wahren Lebens Unentbehrlichen.

5. In der Gesammtheit der Künste sind zu unterscheiden reale und ideale, oder sinngeistige und reingeistige. Jene arbeiten in materiellem oder leiblichem Stoffe; diese entbehren zwar nicht des sinnlichen Werkzeuges, aber sie brauchen es eben nur als Werkzeug das ablösbar oder wandelbar sei. **Real** sind hiernach die von Schelling allgemein so genannten „bildenden" Künste, d. h. die im sinnlichen Material arbeitenden, von denen die Architectur Plastik und Malerei in ruhendem Stoffe ihr Wesen treiben, die Musik in der Bewegung des körperlichen Stoffes; **ideal** ist die Wortkunst oder Poesie in engerem Sinne. Den realen Künsten gehört ihr stoffliches Werkzeug so wesentlich, daß seine Ablösung oder Vertauschung undenkbar ist: ein Gemälde bleibt nicht Gemälde sobald ihm die Farbe genommen wird, und sein Inhalt ist nicht mehr derselbe wenn man ihn etwa in einen Accord, ein Lied ꝛc. übertragen will; und eine Melodie gewinnt und verliert nichts durch ein beigefügtes Bild; dagegen das Dichtwerk kann durch Prosaisirung und Uebersetzung verwandelt werden ohne seinen poetischen Gehalt einzubüßen. — Allgemein jedoch gilt von allen, auch der Wort-Dichtkunst: Tout véritable ouvrage de l'art naît avec son cadre.

Die Architectur ist die älteste und unvollständigste der Künste: sie stellt in elementaren Massen dunkle Symbole dar, dem Geist eine Hülle, der Seele Wohnhaus und Schatzhaus zu bereiten. Die eigentlichen Bildkünste — Plastik und Malerei — bringen in Körper und Farbe dauernd beharrende Gestalten hervor, aus der gemeinen Wirklichkeit empor gehoben in das Reich des Lichts. — Die Musik stellt die Bewegung der Welt rhythmisch dar in dem der starren Leiblichkeit enthobenen schwingend zitternden Stoffe; sie ist der urbildliche Rhythmus des Universums künstlerisch in die abgebildete Welt durchbrechend und hinein strahlend (vgl. Schelling Werke I, 5, 369. — ebd. 502 von der Sphären Harmonie); — alles innerliche Regen und Wegen in Schönheit abzubilden ist die Sonderheit oder Selbständigkeit der Musik den anderen Künsten ge-

genüber. Sie stellt das Werden dar in zeitlicher Folge, in zählbaren Momenten oder Stufen: innerliches Handeln und Leiden vorstellen kann keine andere Kunst ihr gleich. Wie bildende und tönende Kunst einander in Allem gegenüber stehen in polarer Berührung, zeigt die Vergleichstafel

| Musik ist | Plastik ist |
|---|---|
| fließend, successiv | beharrend, coexistirend |
| discret, arithmetisch | continuirlich, geometrisch |
| werdend | seiend |
| subjectiv | objectiv |
| coexistirend — dramatisch | successiv — dramatisch |

d. h. im Dramatischen berühren einander die Künste fast bis zum Austausch: so kann die Malerei als dramatische (historische) scheinbar successiv wirken, was ihr an sich unmöglich; und die Musik zeigt in Opern-Ensembles hörbar Coexistirendes.

6. Was ist der Ursprung des Tonwesens? Eine Naturkraft, ein natürliches Object, oder menschliche Erfindung? So hat man oft gefragt und bis zur Erbitterung gestritten. Wird nun mit der Frage verstanden das Tonwesen im allgemeinsten Sinne als hörbare Lebensäußerung der tönenden Welt: so kann niemand zweifeln daß Klänge und Schälle in der Natur auf natürliche Weise vorhanden sind. Alle mit athmender Seele begabten Geschöpfe nehmen wahr das Donnern Säuseln Krachen Rieseln Tosen und Brausen was sie umwoget, und antworten jedes mit seiner Stimme. So ist Ton und Widerton, Klang und Gegenklang in der Natur wirkend und wirklich vorhanden, mit ewigem Wogenschlag die menschliche Tönung vorbildend in scheinbarer Consonanz und Dissonanz. Dieser lebendige Gegensatz erstreckt sich im sichtbaren und unsichtbaren Weltall von den niederen chaotischen Bewegungen in der Natur bis zur Urform der vollkommenen Bewegung im Universum.

7. Es ist die Bedeutung des Rhythmus, die erste Lebensäußerung der Materie zu sein, ihr gleichsam ideales Leben; in ihm ist die Urgestalt des einigen Gegensatzes offenbar: Schaue an die Werke des Höchsten: sie sind immer Zwei wider Zwei, eins wider das Andere geordnet. Sirach 33, 16. In verwandtem aber grundverschiedenem Sinne fragt Aristot. probl. 19, 38.

Der Rhythmus ist die Bewegung um das Centrum; dieses Centrum oder Centrale selbst ist seine Harmonie; so offenbart sich jener als centrifugale, diese als centripetale Kraft. Das will sagen: alles Rhythmische ist beweglicher Pendelschwung um ein ruhendes Centrum: dieses Centrum ist seine Seele, sein Grund und Ziel, seine harmonische Einheit. So ist

die himmlische Sternenbewegung das Urbild irdischer Rhythmen, sowohl der flüssig tönenden als der erstarrt anschaulichen; denn nicht allein der Ton-Rhythmus zeigt dieses ideale Gesetz, sondern dasselbe liegt in der Architectur verborgen, deren steinerne Ruhe eine aus Flüssigem erstarrte ist. Wir schauen auch den Stein-Rhythmus an als ein Gewogenes, in Wägung Bestandenes; Wägen ist Bewegen, Hin und Wieder Tragen des Gewogenen, sei es thätig oder schauend; das subjective Empfinden misset und wäget, indem es am Bauwerke die Symmetrie der starren Säulenreihe wahr nimmt als ein Mehr und Minder Beleuchtetes, ein Hüben und Drüben, Rechts und Links, — was dennoch nicht bloß subjectiv ist, sondern im Objecte ursprünglich vorhanden (vgl. Krügers Beiträge 153—156.). — Im beweglichen Rhythmus erscheint der erste Schlag als der ursprüngliche anhebende, daher sowohl im Pendelschwung als im musicalischen Tacte subjectiv stärkere, dem der zweite als schwächerer nachfolgt; ähnlich wirkt die subjective Anschauung des objectiven Stein-Rhythmus, wo die Eine Seite — etwa die mehrbeleuchtete — das erste, daher stärkere Gewicht inne hat. Insofern ist der metrische Grundsatz G. Hermanns, die Hebung als Erzeuger der Senkung zu verstehen, ganz richtig, und durch Boeckhs Gegenmeinung nicht widerlegt.

Rhythmus und Harmonie sind die außermenschlichen Grundlagen der menschlichen Musik. Wie geschieht das, daß im Irdisch Menschlichen solche Kräfte des Universums wiedergeboren und abgespiegelt werden? Weil das nicht augenfällig ist, so hat der gemeine Verstand allzeit gezweifelt, ob unserer Musik Ursache eine menschliche oder außermenschliche sei.

8. Sehen wir zu an Beispielen gemeiner Wirklichkeit, wie sich die hörbare Welt an erdlebenden Creaturen spiegelt. Die unbeseelten geben rhythmische Tönung, bewußtlos von anderer Kraft als sie selbst sind bewegt; was sie tönen ist brausender rhythmischer Wellenschlag in Wasser und Luft, in Wellen und Sturm; den beseelten riesenhaft erscheinend, unfaßlich furchtbar unnachahmlich. In der beseelten Creatur erwacht die Harmonie, das selbständige Tönen, welches sich zum Rhythmus verhält als dessen Centrum, Ausgang und Erfüllung. Die Thiere obwohl beseelt sind nicht vernünftig, was wir neben ihrer Sprachlosigkeit auch aus dem Mangel schöpferischer Erfindung schließen; ihnen fehlt der selbstbewußte Rhythmus, daher der schönste Gesang der Vögel den Menschen zwar sinnlich anmuthet aber geistig unfaßbar ist, weil ihm die Meßlichkeit des Klanges in Dauer und Höhe fehlt: aller Vogelgesang ist incommensurabel, in Noten nicht abzuzeichnen, außer wo er von Menschen singen gelernt hat.

Während die seelenlose Creatur Rhythmus ohne harmonischen Klang zeigt, die beseelten Thiere Klang ohne bewußten Rhythmus: so ist des Menschen Eigenthum, beide zu besitzen. Danach hat man schließen wollen, er habe die eigentliche Musik rein aus sich selbst erfunden: sei doch die erhöhte in Liebe und Zorn gespannte Rede, der Ausdruck glücklicher Stimmung oder störender Leidenschaft durch klingende Interjectionen bezeichnet — ihr Walten gebe sich ja kund in weit wirkender Tönung; und diese sollte nicht des Menschen Willenswerk sein? Ja. Aber diese Art Geschrei ist nicht das was der Mensch seit Jahrtausenden als Ton empfunden, woraus er Tonkunst und Tonfreude schöpft und schafft. Alle jene Erscheinungen sind nur entweder zufällige Fortsetzungen der Sprache, Ueberspannungen des gewohnten Redetones; oder sie sind ein wüstes Geschrei was aus dem selbstbewußten Geistleben zurück sinkt in das thierisch Bewußtlose, was nicht nach, sondern kaum vor der Sprache ist.

**9.** Wenn nun dies letzte ohne Frage aus der Schönheitskunst verbannt bleibt, so möchte dagegen jene, die überspannte Wortrede, sich eher als Quelle der Tonschönheit behaupten lassen, daher sie dann in manchem Lehrgebäude für den Ausgangspunct der Musik gilt. Aber es beruht jene Ueberspannung auf dem zufälligen Mehr und Minder, einem Schwebenden das seine Gestalt erst sucht; musicalische Töne dagegen geben sich gleich anfangs kund in fester Gestalt, und tragen vermöge dieser maßvollen Festigkeit eine sonderbare Gewalt in sich, himmlisch dämonisch sagen die Einen, Andre nennen es subjectiv seelhaft; und das ists was sie wesentlich scheidet von der gesprochenen Rede — secca voce — welche Tonloses mit Tönendem untermischend in ihren stoßenden pfeifenden und brummenden Schällen der S o n d e r s c h ö n h e i t d e s K l a n g e s entbehrt.

Diese Sonderschönheit ist der Tonkunst Eigenthum. Jede Kunst hat solch Sonderleben; hätte sie es nicht, sie wäre überflüssig, entweder eine leere Wiederholung bereits vorhandener Künste oder etwas überhaupt Geistloses. Was Geist hat, das hat eben e i g n e n Geist, individuell subjectiven unübertragbaren. Ein gutes oder auch nur richtiges Gemälde z. B. zu Göthes Fischer, hat, wie groß oder klein auch sein geistiger Gehalt sei, immer etwas Specifisches jenseit und über dem Gedichte, etwas Unsägliches. Darum antwortete Maler R u n g e dem philosophischen Inhalt-Frager: Wenn ichs sagen könnte hätt ichs nicht gemalt, ähnlich Beethoven und andere, eben die besten Künstler, wie sogar Göthe der Wortgewaltige Aehnliches von sich aussagte.

**10.** Solches Sonderreich des Tonlebens, den Griechen wohlbewußt im Gegensatz des *λογῶδες καὶ μουσικόν* (Aristox. Meib. 18), erkennt

schon das gemeine Bewußtsein indem es Sprechen und Singen scheidet, wie die Akustik den Unterschied gemessener und maßloser Tönung beweist. Der Gegensatz von *συνεχές* und *διαστηματικόν* spricht akustisch-künstlerisch dasselbe, was *λογῶδες* und *μουσικόν* logisch-grammatisch bezeichnet: *Συνεχές* und *λογῶδες* das tonisch und logisch fortfließende, die äußerlich unbegränzte Gedankenströmung in den Sprachgebilden darstellende; *διαστηματικόν* und *μουσικόν* das stufenhaft tönende, in begränzten Tongestalten ausgelegte Seelenbild. Es leuchtet ein, daß diese Gegensätze nicht ausschließende sind wie Licht und Nacht, Sein und Nichts: sondern fließende, wirkend erscheinende, wandelbar kämpfende. Denn eine stark erhöhete Rede kann bis zu einem Gipfel gelangen, wo ein gleichsam stehender Klangton hörbar wird; schöne klangreiche Rede-Stimmen — was man nennt „gutes Organ, sympathischer Redeton" — rühren nahe an das Musicalische, wie umgekehrt eine singende Stimme von matter Klangfarbe, oder eine während des Spieles mit gleitendem Finger rasch verkürzte Geigensaite das Stufenhafte aufgibt und dem unbegränzt fortlaufenden prosaischen Elementarton ähnlich wird. Diese Uebergänge — gleichgültig welche der beiden Arten lieblicher klinge — finden also wirklich statt, aber als A u s n a h m e der Rede und des Gesanges, mehr einem zufälligen Pathos als dem vollgestaltig gesättigten Ethos angehörig, werden daher außer Acht gelassen neben dem allerdings vorhandenen Wesens-Unterschiede, welcher darin besteht, daß die redeähnlich fließende Rede den Ton nur als dienendes Werkzeug des Gedankens verwendet, während der musicalische Gesang den Ton um sein selbst willen erkennt und fort gestaltet, eigner Schönheit theilhaft, die nicht unter, sondern in und über den Gedanken walte. — Göthes Sprachmelodie ist bezaubernd schön, aber um einen bezaubernden Gesang dazu zu erfinden gehört mehr als bloß der S p r a ch melodie nachzugehen. R e i ß m a n n (Deutsches Lied S. 137) meint jedoch, jenes Nachgehen allein sei genügend, ähnlich wie einst A. P. S ch u l z ausrief da er Klopstocks Oden componiren sollte: „Was braucht es da noch Melodie. Die Worte s i n d schon Musik!" Das hat nur Sinn für die, die nicht an die Sonderheit der Musik glauben; Mozart und Beethoven hätten nimmer so gesprochen. So falsch wie es wäre wenn ein wirklich Zürnender mitten im Zorn plötzlich Verse spräche, so grundverkehrt, ja rein unmöglich wäre es, aus dem Sprechton z. B. bei Declamation von Schillers Glocke — allmälig! — in den Sington zu fallen; jedes A l l m ä l i g würde unwiderstehlich zum Sprunge werden und den Eindruck des Unvernünftigen, Lächerlichen machen. Der fließende und stufenhafte Sington w e r d e n n i e m a l s

Eins. — Während aber ein Uebergehen beider in einander dem Gefühl zwar fremdartig überraschend, doch erträglich, scheint: so ist dagegen die Gleichzeitigkeit beider — wie sie ja zuweilen leider vorkommt wenn Geschwätz und Gesang auf der Bühne, im Concertsaal ꝛc. zugleich gehört werden — gradezu unerträglich, für Sinn und Verstand unleidlich, ein deutliches Zeichen des Wesens-Unterschiedes von Sprechen und Singen.

Wo nun dieser Wesens-Unterschied nicht gründlich erfaßt ist, da wird immer aufs Neue die Frage erhoben, ob nicht wie die Festsetzung der Intervalle bestimmter Tonhöhe so das ganze System der Harmonik menschliche Erfindung sei. Um das zu entscheiden, untersuchen wir die Aeußerungen der Hörbarkeit: Schall, Laut, Klang, nach anderer Beziehung Schall, Klang, Ton. Chladni[1] (Beiträge zur Akustik, Vorrede) hebt hervor daß die dreifache Abstufung welche die deutsche Sprache biete, der Erkenntniß günstiger sei als das französische Wort son, welches allen dreien genügen solle, daher schon Rousseau behaupte: Pour apprendre entièrement la musique, il faut apprendre la langue allemande. Vgl. auch Schelling (I, 1, 489.); Schall ist das Allgemeine, das Hörbare überhaupt; Laut ist unterbrochener Schall; Klang ist ein stetig gewordener Laut, der als Stetigkeit, als ununterbrochenes Fließen des Schalles empfunden wird. — Unmusicalisch ist das Geräusch, ein intermittirendes maßloses Schallen; dieses so wie auch der Laut bleibt für die Musik außer Betrachtung. — Der Klang entfaltet sich in Tönen; wir hören im Klange nicht bloß den einfachen Ton, sondern eingeboren und eingehüllt in ihm eine Menge von Tönen, die sich aus dem Grundton entfalten. Diese Vieltönung ist in crystallisch festen Tonkörpern sichtbar hörbar und meßlich; es erscheint die Vieltönung in sich gebrochen durch Intervalle d. h. rational meßbare Stufen. Die Beziehung der Intervalle unter einander ergibt die harmonischen Verhältnisse Consonanz und Dissonanz.

**11.** Ist nun dieses Verhältniß von Menschen erfunden oder ists natürlich d. h. außermenschlich? Noch vor Kurzem behauptete Fétis das Erstere (vgl. Nieder-Rhein. M. Z. 1858 No. 39; 1859 No. 30. 31). — Das Eine zwar ist gewiß: Die Töne rationaler Messung finden sich nicht in der reinen Natur: weder der klingende Sand in Schottland, noch die Aeolsharfenklänge in der Fingalshöhle oder zwischen den Felsen in Ceylon sind harmonisch gemessen, so wenig wie der Vogelgesang; Alles was

1) Ernst Florenz Friedrich Chladni (1756—1827) hat geschrieben: Theorie des Klanges 1787. — Akustik 1802. — Traité d' acoustique 1809. — Beiträge zur Akustik 1804. II. Aufl. 1817.

der menschlichen Tonkunst eigen, ist vom Menschen ausgegangen der die Natur bereits verändert hat; kein unverändertes Naturproduct zeigt (künstlerisch) musicalische Töne.

Und dennoch nennt die Wissenschaft Naturtöne Naturharmonien ꝛc. im Gegensatz zur menschlichen Erfindung, und zwar in dem Sinne: die wenngleich vom Menschen angefertigten Instrumente, einmal in Schwingung gesetzt, erzeugen aus sich selbst eine unwandelbar bestimmte Reihe von Tönen, die man richtig Naturtöne nennt, weil sie von einer verborgenen Naturmacht[1] herrühren, und vom Menschen als solche außenher wirkende Macht empfunden werden. Der Mensch macht die Instrumente, bringt sie in Schwung: der Schwung selbst aber wird sogleich wie er aus des Menschen Hand entlassen ist, selbständig, und geht seinen eignen Gang nach natürlichen Gesetzen, welche sich eben darin als natürlich kosmische bekunden, daß der Mensch ihnen unterthan und des Menschen Ohr sie zu empfangen gebaut ist. So geht die Kugel die ich werfe, der Pfeil den ich schieße, seinen Gang nach einem Naturgesetze das über mir ist, das ich nicht machen wählen und wandeln kann.

**12.** Diese Naturtöne sind Grundton, Octave, Quint und Terz. Grundton heißt jeder ursprüngliche Ton ganzer Schwingung. Als Glieder des Grundtons erklingen bei längerem Hallen immer kleiner werdende Theilschwingungen: zuerst die Hälfte des grundtonigen Körpers, die Octave: diese ist allen Völkern bekannt, den naiv unbewußten und den mathematisch bewußten, den feinen und rohen Völkern, sobald sie nur Ein klanggebendes Instrument außer der Menschenstimme in Gebrauch haben. Das Drittel des Grundtons, die nächste Theil-Schwingung, ist die Quinte — eigentlich die Duodecime, welche die Octave und Quinte über dem Grundton ist. Griechen und Morgenländer erkennen diese beiden: Octave und Quinte, als einzige Consonanzen.

Der Begriff der Consonanz, allen musicalischen Systemen anerkannt als Grundbegriff alles Tonwesens und als Ausgangspunct der künstlerischen Musik, legt sich aus als Anklang, Mitklang zum Gegebenen; dieß besagt das griechische *σύμφωνος, συμφωνία*[2], *ὅτι συμ-*

---

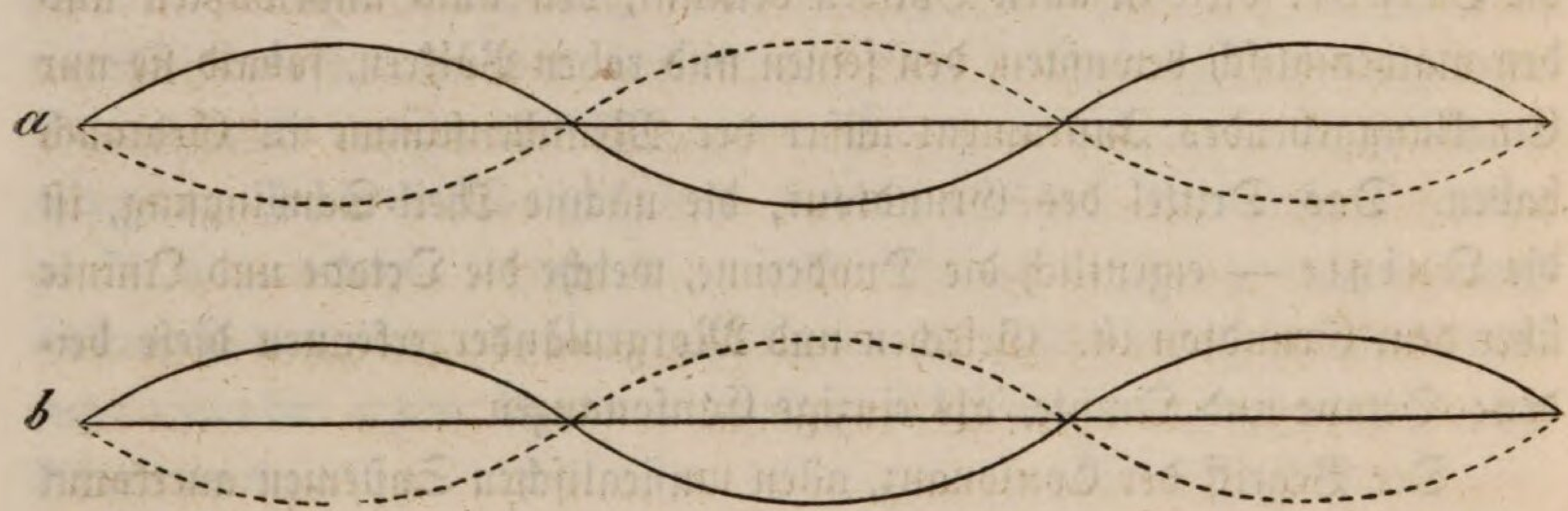
1) Mittelalterliche Theoreten sagten im selben Sinne: göttliche Macht, Gotteskraft. — Welches Wort auch dem Zeitsinnigen besser gefalle: immer bleibt es ein Gegebenes, Unwandelbares, dessen Bestand mit des Menschen Organismus in gleicher Würde und Unwandelbarkeit zu denken ist.

2) Aehnlich gedacht ist *σύμμετρον, συμμετρία* — alles Symmetrische, das Gleich- und Ebenmaaß der Bildkünste; in dem Mit Tönen, Messen, Wiegen ist die Spiegelung genannt, aller Schönheit liebliches Geheimniß und verborgener Liebeszug.

φωνεῖ τῇ ἀρχῇ, lateinisch übersetzt consonus, consonantia, arabisch messel = Maaß und Nachmaaß, Vielfaches eines Einfachen. Ein klingender Körper in Schwingung gesetzt erzeugt Mitklang auf folgende Weise

1. in einem anderen gleichgestimmten der noch nicht schwingt; schwingt nun der erste, so antwortet der zweite im Mitschwunge;
2. in sich selbst, indem er schwingend in Theilschwünge zergeht.

Die Naturlehre erkennt das gesammte Luftmeer als elastischen d. h. pendelhaft in gleichen Perioden schwingenden Körper, der sich in unendlich viele und vielfältige Reihen elastischer Schichten und Streifen zerlegt; eine Schicht rührt die andere; in gleichmäßiger Fortpflanzung von Dehnen und Pressen geht die Schwingung ihren Gang. Gleichwie im Wasser Welle auf Welle vom Auge verfolgt und die verschiedenen als verschiedene angeschaut werden, wo dann der erstgesehene Wellenschwung als Grundgestalt, die zwischenein fallenden kreuzenden als Widerspruch der Grundgestalt unterschieden erscheinen: so stellt sich im Luftmeer gleichmäßiger und kreuzender Gang der Tonwellen dar als gleiche oder widersprechende Bewegung. Die Consonanz beruht auf gleicher einfacher oder doppelter, dreifacher ꝛc. Luftwellenschwingung zweier Saiten a b (Coincidenz der Schwingungen)

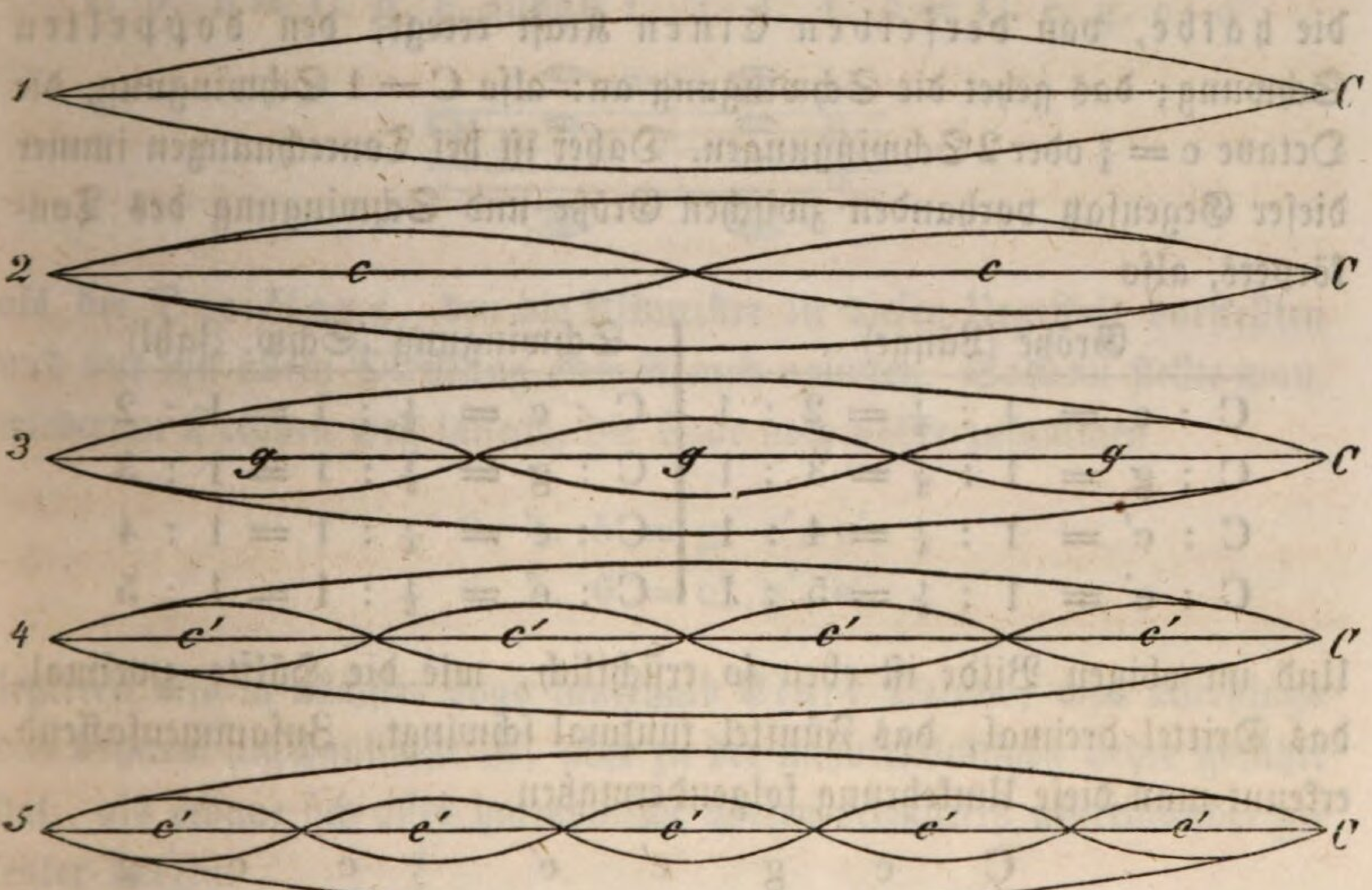



oder auf derselben Saite Hälftung, Drittelung ꝛc. in sich selber.

Dieses Letztere wird beobachtet am Monochord, dem Instrument Einer Saite; denn die Saite ist von jeher als derjenige Tonkörper erkannt, der von allen der anschaulichste die Tonbewegungen auch dem Auge faßlich macht. Obgleich nun, für sich betrachtet, nicht ein Sinn des anderen Maaßstab und Correctiv sein kann[1]: so ist doch zweier Zeugen Zeugniß wahrscheinlicher als eines; dazu kommt, daß das Auge die

1) Lucretius 4,499: Non possunt alios alii convincere sensus.

Gabe hat auf's Schärfste zu unterscheiden, mit hinzukommender Hülfe des Tastsinnes bei Anfühlung der Schwingungsknoten d. h. ruhenden Axen-Puncte der Saiten-Bewegung), wo dann der höchste und niederste — oder geistigste und körperlichste Sinn zusammenwirken mit dem mittleren des Ohres, also dreifach dasselbe bezeugt wird. So erkennt man, daß die Saite, gleichwie auch eine stumme Spirale z. B. ein sauberer langer Messingdraht thut, sich in sich selbst theilt, nämlich aus dem großen Hauptschwung ermattend in Hälften Drittel Viertel und Fünftel gliedert, und man erkennt dieß an der Geigensaite sehend, hörend und tastend




Hier ist Nr. 1 das Bild der ganzen Schwingung, welche dem Gehöre den Grundton z. B. C ergibt
2 der halben Schw., welche die Octave ergibt, wo beide Hälften klingen c. c.
3 der Drittelschw., welche die (zweite) Quinte ergibt, wo dreimal klingt g. g. g (Quinte der Octave)
4 der Viertelschw., welche die (zweite) Octave ergibt, und 4mal klingt c′. c′. c′. c′ (Octave der Octave)
4 der Fünftelschw., welche die (dritte) Terz ergibt, und 5mal klingt e′. e′. e′. e′. e′ (Terz der Doppeloctave)

alle mit und neben dem fortklingenden Grundton C, bis in allmälig versinkenden Schwingungen der Klang erlischt. — Die Obertöne erklingen

mit wachsender Entfernung vom Grundtone immer leiser, je nachdem ihre Tonkörper oder Schwungweiten immer kleiner und schwächer werden, also 3 kl. schwächer als 2, 5 schwächer als 4.

An diesem Beispiele ist zugleich ersichtlich, wie Körper und Bewegung — oder Länge und Schwung der Saite — in umgekehrtem Verhältniß stehen. Das will sagen:

1. Klingt die ganze Saite Einen Klang, so klingt die halbe Saite dessen Hälfte; das geht den Tonkörper an: so ist $C = 1$, die Octave $c = \frac{1}{2}$ Fuß lang u. s. w.

2. Umgekehrt: macht die ganze Saite Einen Schwung, so macht die halbe, von derselben Einen Kraft erregt, den doppelten Schwung; das gehet die Schwingung an: also $C = 1$ Schwingung, die Octave $c = \frac{2}{1}$ oder 2 Schwingungen. Daher ist bei Tonrechnungen immer dieser Gegensatz vorhanden zwischen Größe und Schwingung des Tonkörpers, also

| Größe (Länge) | Schwingung (Schw. Zahl) |
|---|---|
| $C : c = 1 : \frac{1}{2} = 2 : 1$ | $C : c = \frac{1}{2} : 1 = 1 : 2$ |
| $C : g = 1 : \frac{1}{3} = 3 : 1$ | $C : g = \frac{1}{3} : 1 = 1 : 3$ |
| $C : c' = 1 : \frac{1}{4} = 4 : 1$ | $C : c' = \frac{1}{4} : 1 = 1 : 4$ |
| $C : e' = 1 : \frac{1}{5} = 5 : 1$ | $C : e' = \frac{1}{5} : 1 = 1 : 5$ |

Und im obigen Bilde ist eben so ersichtlich, wie die Hälfte zweimal, das Drittel dreimal, das Fünftel fünfmal schwingt. Zusammenfassend erkennt man diese Umkehrung folgendermaßen

| | C | c | g | $c'$ | $e'$ | c | e | g |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Größe | 1 | $\frac{1}{2}$ | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{5}$ = | 90 : | 72 : | 60 |
| | = 60 | 30 | 20 | 15 | 12 = | 30 : | 24 : | 20 |
| | = 1 : | 2 : | 3 : | 4 : | 5 | 60 : | 48 : | 40 |
| Bewegung | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 = | 60. | 75. | 90. |
| | | | | | | 40. | 50. | 60. |
| | = 12 | 24 | 36 | 48 | 60 | 20. | 25. | 30. |

Daraus erklärt sich — wie man z. B. um einer Duodecime Zahlverhältniß auszudrücken, willkührlich bald $\frac{1}{3}$ bald $\frac{3}{1}$ schreibt: der eigentliche Bruch bedeutet Länge, der uneigentliche Schwingung. Und weil die Octave dem Grundton so gut wie gleich geachtet wird, so schreibt man für die Duodecime oft deren Unter-Octave, die Quinte, also statt der Duodecime $C : g = 1 : \frac{1}{3}$ gewöhnlich die Quinte $c : g = 1 : \frac{2}{3}$ oder $3 : 2$ nach der Länge, also umgekehrt nach der Schwingung $c : g = 2 : 3$.

Die Octave ist allen gesund hörenden Menschen bewußt als erster natürlicher Zusammenklang, fast Gleichklang mit dem Grundton, daher ein Versetzen desselben Tones in höhere oder tiefere Octave den (harmonischen) Klang nicht ändert. Daher ist man gewohnt, bei harmonischen Messungen die Octaven sowohl des Grundtones als der übrigen Theiltöne nicht weiter zu beachten, obwohl sehr lange starke Saiten noch weitere Theiltöne der vorigen darbieten, wie z. B. 3 — 6; 4 — 8; 5 — 10. Man ist ferner gewohnt, bei dem Aufbau der Grundharmonie oder ursprünglichen Consonanz die Octaven weg zu lassen, wo sich dann ergibt

1. 3. 5 = C. g. e′ anstatt 1. 2. 3. 4. 5 = C. c. g. c′. e′

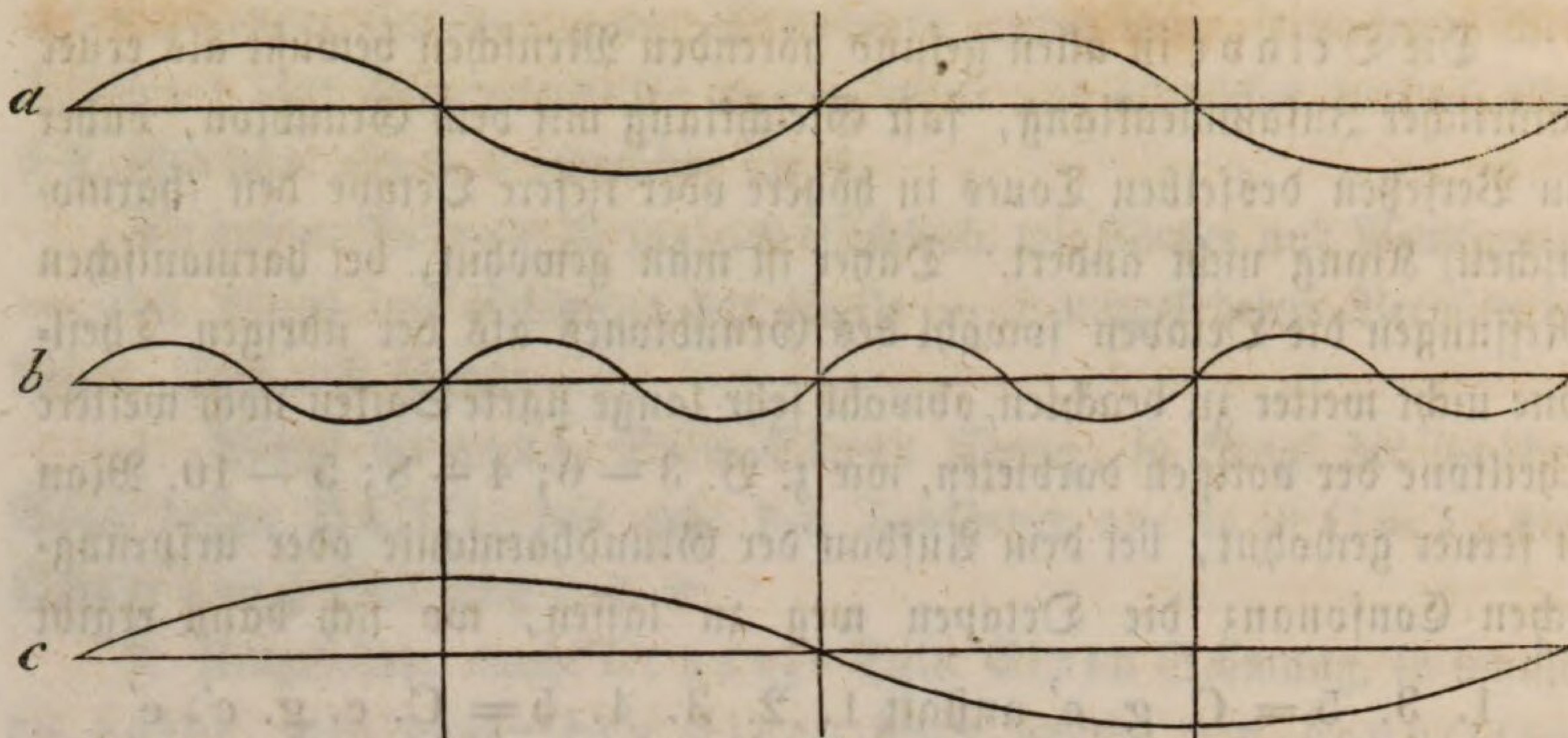


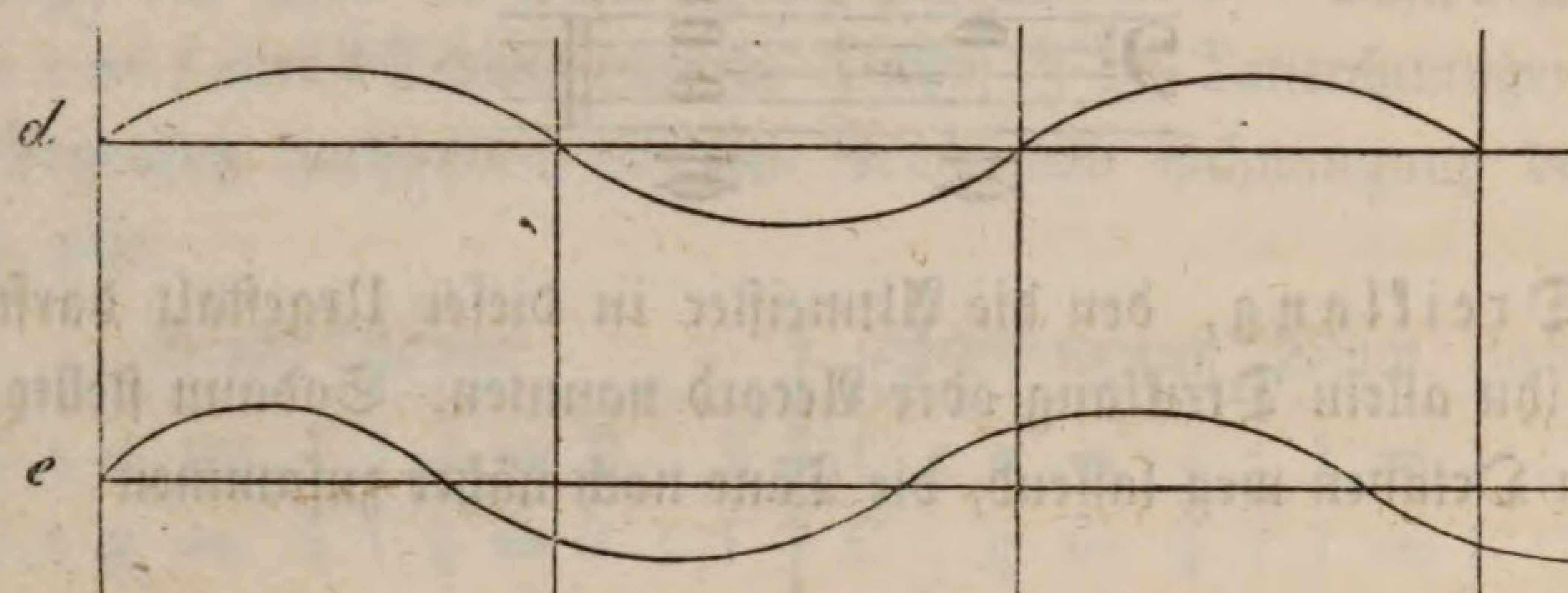

als der Dreiklang, den die Altmeister in dieser Urgestalt darstellten und nur ihn allein Dreiklang oder Accord nannten. Sodann stellte man, wiederum Octaven weg lassend, die Töne noch näher zusammen

3. 4. 5 = g. c′. e′
4. 5. 6 = c′. g′. e′

letzteren also in nächster Lage innerhalb Einer Octave, was allerdings das bequem anschaulichste ist, aber zu der mißverständigen Lehre geführt hat, als erbaue sich alles harmonische Wesen vermittelst übereinander gelegter Terzen.

**13.** Nun wird man fragen: ist hier die Gränze der Consonanz? ist jenseit der 1. 2. 3. 4. 5 oder 1 . . . . 6 keine Consonanz mehr vorhanden? Man spricht mit der Frage aus, ob es eine klare Scheidung der Consonanz von ihrem Gegentheil gebe. Consonanz ist, nach dem Obigen, Coincidenz der Schwingungen d. i. Bewegung um dieselben Schwingungsknoten oder Axen. Solches findet nur Statt bei den Zusammenklängen der ersten 5 Stufen und deren Octaven (Doppelungen), also 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10 12 2c. nicht bei anderen, also nicht bei der 7. 9. 11. Der Unterschied ist, daß jene Obertöne in ungestörtem Abfluß, diese in Störungen des Zusammenklanges, Schwebungen, erklingen, indem die Wellen dann nicht in gewissen Schwingungsaxen zusammen treffen, sondern zwischen durch tönen, intermittiren S. Helmholtz Ton-Empfindungen S. 277. Consonanz ist Fließen, Gleichfluß, Dissonanz Rauschen, Gegenfluß.




Diese Grundgestalt der Consonanz, aus den Obertönen erwiesen, erscheint insofern noch nicht völlig genügend, als die klangreichsten Organe z. B. starke und ausgespielte Clavier- oder Contrabaß-Saiten noch ein Mehreres vernehmen lassen als jene erstgefundene Reihe, nämlich außer den Tönen

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| C | c | g | c′ | e′ |

auch noch leise mitrauschend die Obertöne der Obertöne, als

$$\underset{g}{3} \quad \left(\frac{1}{3.\ 5}\right) = \frac{1}{15}\ h'' \qquad \underset{e}{(4)\quad 5} \quad \left(\frac{1}{5.\ 5}\right) = \frac{1}{25}\ gis'''$$

die also der ersten Consonanz C c g c′ e′ widersprechen d. h. dissoniren. Diese indeß sind nur sehr geübten Sinnen mit Hülfe künstlicher Instrumente wahrnehmbar[1]; sie würden indeß dem Grundgesetze gewissermaßen Eintrag thun, wenn nicht ein umgekehrtes Phänomen, das Gegen-

[1] Sie wirken, wenn überhaupt im größeren Zusammenklang vernommen, wie schimmernder Goldglanz über dem Ganzen, gleich den Orgel-Mixturen. —

bild des Urphänomens, hülfreich bestätigend hinzu träte: dieß sind die Untertöne, auch genannt Combinations-Töne. Während Ein Tonkörper aus sich heraus nur Theilschwingungen, also kleinere oder obere Töne seiner selbst erzeugen kann, so lassen dagegen zwei consonirende Töne ausklingend den Grund ihrer selbst, ihre Combination oder vorausgegangene Einheit vernehmen, d. h. denjenigen tiefen Ton, dessen Schwingungszahl gleich ist der Differenz ihrer, der oberen Töne, Schwingungszahl z. B.

| Zwei obere consf. Töne | mit der Schwingungsdifferenz | ergeben den Unterton |
|---|---|---|
| g : e′ = 3 : 5 | 2 | c (C : c = 1 : 2) |
| c′ : g′ = 5 : 6 | 1 | c |
| c′ : e′ = 4 : 5 | 1 | c |
| c′ : a′ = 3 : 5 | 2 | f (F : f = 1 : 2) |

Die Untertöne ergänzen die Darstellung des Gesetzes der Consonanz, und so ist von zwei Seiten her das Urphänomen als Quelle und Ziel der Consonanz erwiesen, indem die oberen Mitklinger vernehmlicher und weitreichender, daher scheinbar unbegränzt, die unteren leiser aber festbegränzt (denn es gibt nur consonante Combinationen) dasselbe Phänomen darstellen. Der Entdecker dieses unteren Mitklangs war Tartini 1714; das Experiment ist an Saiten und Orgelpfeifen darzustellen; weil es aber sehr leise klingt, so sind oft mechanische Klangverstärkungen nothwendig um sie zu vernehmen. S. Helmholtz Ton-Empfindungen S. 234. — Das Ergebniß des bisher Gefundenen ist:

Die Consonanz hat die Wirkung der ungestörten Einigkeit, Friede Lieblichkeit Wohlklang; die Dissonanz die Wirkung der gestörten Einheit, des Widerspruchs. Unter allerlei zufällig umgebenden Tönungen der gemeinen Welt, welche ohne rhythmisch arithmetisches Verhältniß zu einander stehen, wird die Consonanz als Ausnahme heraustreten; im Gebiete der schönen Kunst dagegen, die das Natürlich-Anmuthende zum Fundament ihrer Gebilde nimmt und dieser Einheit des Princips bedarf, ist die Dissonanz die Ausnahme.

Warum es aber geschieht, daß die Saite, klingend oder nicht, sich in sich selbst hälftet drittelt fünftelt 2c. dafür wissen wir keinen Grund. Aus metaphysischen oder dialektischen Gegensätzen diese Erscheinungen ableiten, ist zwar geistreich aber nicht beweiskräftig, indem das Wie und Wer unbeantwortet bleibt — und wohl auch bleiben wird. Wir wissen nicht und begreifen niemals das Ding selber; in keinem Natur- und

Geistwesen haben wir den Ursprung ganz: der Ursprung wäre nicht Ursprung, wenn wir Nichtschöpfer ihn nachschaffen könnten; das Unsägliche bleibt, und ist gleichermaßen des Glaubens Quelle wie des vernünftigen Wissens Anfang. Die Altmeister zu verlachen, weil sie den Urgrund Natur oder Gott nennen, ist eben so thöricht, wie die Läugnung oder Verhöhnung des Unsäglichen, worin Hegel sich oft ergeht (Phaenomenologie 83 u. a.). Wenn wir heute ein bischen besser wissen als unsere Ahnen was die Electricität thut und wozu wir sie brauchen: so haben wir damit das Ding selber noch keineswegs begriffen: wie und warum der Blitz blitzt, die Flamme glühet ꝛc. und eben so wenig begreifen wir die Consonanz, indem wir sagen: die Saite tritt in Gegensatz gegen sich selbst. Vielmehr begreifen oder behalten wir ihr Thun und Wirken, das uns auf unsägliche Weise berührt, und freuen uns des Wohlklanges. —

**14.** Dieses Wort ist bei einigen neueren Theoreten in Verruf gerathen: aus sittlicher Entrüstung, heißt es, wegen einer Lehre die nur Sinnenschmeichelei predige, während dem Geist gebühre auch vor härterer Berührung nicht zurück zu beben. Nun, die alten Consonantiker wußten das auch; aber sie wußten auch daß der Widerspruch nur aus dem Urworte, die Antithese nur aus der These begreiflich sei, wie die Finsterniß aus dem Lichte, die Lüge aus der Wahrheit — nicht umgekehrt! — **Verum index sui & falsi** (Ep. Joh. 1, 4, 6). Und so ist auch uns bewußt, daß jene urverwandten Schwingungen von der Seele als Gleichniß des ursprünglich Schönen empfunden werden: sie empfindet das — wenn ihr nicht in der Schule das Gegentheil eingeimpft wird — ganz von selbst als schön wohl wonnig — wie das Auge den Sonnenglanz, die rhythmische Säulenstellung, das edle Menschenbild schön wohl wonnig findet. Daß diese Empfängniß geistiger Wonne Quell der schönen Kunst sei ist noch niemals bezweifelt, außer von denen die den metaphysischen Logos zum Gotte machen, welche Lehre jener Denker auf den Gipfel trieb, der sogar die ewige Liebe Schönheit und Seligkeit herabsetzte zum „untergeordneten Moment“ — des absoluten Gedankens.

Sehen wir aber die Consequenzen der absoluten Nicht-Wohlklingerei an, so merken wir Erstlich: daß sie statt Freude Wonne Wohlklang und ähnlicher schwächlichen Worte blos sagen „Ruhe“: Consonanz sei also Ruhe, Befriedigung, Verständniß, Selbständigkeit. Nun! ist hier nicht die Ruhe des Winterschlafes gemeint, so wird die Ruhe doch nicht ohne Lebenslust und Wohlgefühl sein? Was ist denn das Treiben der Dissonanz nach Auflösung, wenn nicht das Streben aus quälender Unruhe in wonnige Ruhe zu gelangen? Will man sagen, daß dem Gefühle durch

eine ewig dauernde Consonanz nicht genügt werde, daß diese ewige Langeweile der Wonne den Gegensatz des Schmerzes bedürfe: so bestätigt eben diese Erklärung unzweideutig die Wahrheit des Wohlklanges. — Zweitens ist die Inconsequenz der Nichtwohlklinger ersichtlich in dem Satze „Alle Accordbildung geschieht von Haus aus terzenweis". Gesetzt das wäre so richtig wie es von Haus aus falsch ist: aber es sei richtig: warum geschähe es dann? Doch nur weil auf einander gebaute Terzen angenehm, wohl klingen! — Drittens endlich folgt aus dem Nichtwohlklangs-Princip, daß nur Eins von Beiden möglich ist: Entweder die Musik ist gleichgültig gegen den Wohlklang: dann bleibt ihr nichts als ein kahles Formenspiel, ein dialectisches Fadenspinnen das Niemand ergötzt als den Fadenspinner; oder sie ist dem Wohlklang feindlich: dann ist ihr Ziel die Häßlichkeit der Verstandes-Willkühr, das Gegentheil der naturnothwendigen Schönheit. Ist dieses das Ziel, so haben wir weiter nichts zu sagen; diese Kunst mag heißen wie sie will, schöne Kunst in dem Sinne wie sie von Plato bis Schelling alle Weisen und alle Völker gedacht haben, ists nicht. Erfinde man dann eine neue Sprache zu dem neuen Bedürfniß der Zukunft.

Es wäre nicht nöthig diesen Wort-Fragen so viel Worte zu gönnen, wenn nicht letzthin um Worte so viel Streit entbrannt wäre; und allerdings ist das «In verbis simus faciles» ganz an unrechter Stelle wo es Grundworte gilt, die Grundbegriffe bedeuten. Wie die grundlegende Terminologie einflußreich ist — man hat es erlebt an der Hinundher-Zerrung von „Geist, Freiheit, Wissen, Güte" u. a. Urworten. Hier gilt es streng sein; während dann freilich abgeleitete Begriffe größere Läßlichkeit erlauben, wovon nachher.

**15.** Das Auge sieht an der tönenden Saite im günstigen Falle die Axen der Bewegung, die Schwingungs-Knoten; die Bewegung selbst in ihrer pendelhaften Periodicität sieht es nur bei sehr langsamer Schwingung, welche noch nicht musicalisch tönt; einen musicalischen Ton vernimmt das Ohr erst wenn das Auge die Schwingungen nicht mehr zählend verfolgen kann; wo das Auge zu wirken aufhört, beginnt die Thätigkeit des Ohres.

Eine lange starke Contrabaß-Saite zeigt, sobald sie bewegt wird, anfangs sichtlich zählbare Schwingungen, 4 in der Zeit-Secunde d. h. 4 hin und 4 her; diese sind dem Ohre nicht vernehmlich. Gehälftet schwingen sie doppelt so schnell; erst bei der dritten Doppelung (oder Hälftung) zu 32 Secundenschwingungen, erklingt ein vernehmlicher Ton, der der 32füßigen Orgelposaune, welche Contra C klingt. Danach ermißt sich, daß

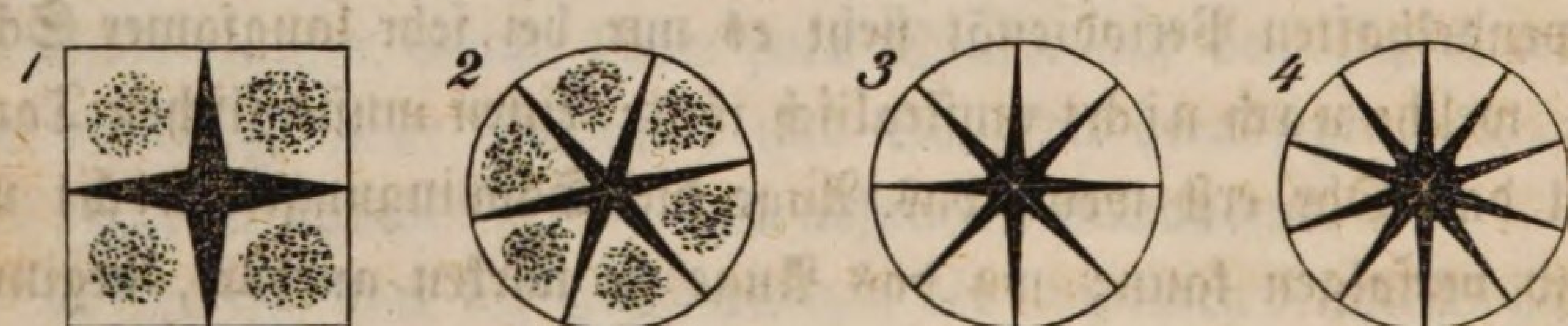
| | | | |
|---|---|---|---|
| 64 | Schw. | groß C | |
| 128 | „ | klein c | |
| 256 | „ | eingestrichen c′ | |
| 512 | „ | zweigestr. c″ | ($c^2$) |
| 1024 | „ | dreigestr. c‴ | ($c^3$) |

erklingen; also a′ : c′ = 5 : 3 = $426\frac{2}{3}$ : 256. Unser heutiges a′ ist bei veränderter Grundstimmung höher geworden, nämlich 440 Schw. nach der (erhöheten) Grundlage 33 Schw. = $C_I$, von wo aus sich weitergehend ergibt 33 $C_I$ ‖ 66 C ‖ 132 c ‖ 264 c′. Nun ist c : a = 3 : 5 also c : a = 264 : 440, Letzteres seit einigen Jahren wieder vertieft zu $437\frac{1}{2}$.

Ein besonderes Mittel, die Schwingungen sichtlich vor Augen zu stellen, sind die von Chladni entdeckten Klang-Figuren. Klangfigur heißt eine sichtbare Figur welche vom hörbaren Tone hervorgebracht wird. Der Versuch wird folgendermaßen angestellt.

Eine Glasplatte, lieber viereckig als rund, gleichmäßig dick, nicht geschliffen, wird fest gehalten oder geschroben, dann bestreut mit feinem trocknem Sande oder semen lycopodii (pulvis l.), darauf mit einem tonkräftigen Violinbogen gestrichen, dem Haltpunct rechtwinklig zur Seite. So angestrichen zeigt die Platte alsbald in dem durch Schwingung zum Aufhüpfen erregten Sande einige Flächen in trüber Erzitterung; andere Stellen halten den Sand ruhig, fast unbewegt. Sobald der Geigenstrich aufhört, ruht der Sand überall und hinterläßt Figuren, welche ein dauerndes Bild der vorhin bewegten und ruhenden Theile geben:

Der einfache und volle Strich gibt den Grundton der Platte, und zwar in der einfachsten Figur (1); bei seitlich hälftender und feinerer Strichart ergeben sich andere Figuren die den Drittel-Viertel-Fünftel-Schwingungen entsprechen, wo die Sandhäuflein mancherlei Felder bilden, doch immer rhythmisch wohlgestaltete so lange der Ton rein ist




Chladni hat vielerlei Figuren aufgezeichnet, aber nicht gezeigt, welche Töne sie bedeuten. Auch spätere Experimente haben darüber noch keine Evidenz gebracht; doch ist unzweifelhaft, daß die einfache Figur den Grundton zeigt, die mannigfaltigen dessen Theiltöne; nimmermehr läßt sich Oken's Meinung (Natur Gesch. 1833. 4, 278) durchführen daß jeder Ton eine bestimmte Klangfigur habe. Nicht der einzelne Ton von

bestimmter oder absoluter Tonhöhe, sondern ein Intervall des Grundtons wird abgebildet; so daß z. B. alle Hälftungen Octaven, alle Drittelungen Quinten abbilden. Doch ist dieses Gebiet bisher nicht so weit aufgeklärt, daß wir uns hier weiter darauf einlassen dürften. Die schwarzen Striche unserer Figuren bedeuten die Sandhügel welche während des Geigenstriches ruhen, sind Bewegungsgränzen, Schwingungsknoten; die Pünktchen bedeuten den hüpfenden Sand, der bei aufhörender Bewegung zerstreut gesammelt liegen bleibt, wie Körner auf der Tenne.

Wie nun der Sand auf den Tafeln springt, also springen die Luftküglein und Luftschichten in plastisch rhythmischer Bewegung. Da nun unendlich viele Luftschichten an einander liegen, so theilt jede der anderen ihre Figur mit: die Figuren breiten sich demnach in der allgemeineren Luft aus gleichwie die Kreise die der Stein im Wasser bildet fortwallend kreisen. Elastisch wie die Luftschichten sind, vergrößern und verkleinern sie sich nach objectiven Raumverhältnissen; und so empfängt das Ohr die Klangfigur nach seinem Maaße groß oder klein, aber formell unverändert.

**16.** Der Durdreiklang ist das Urphänomen unseres Tonwesens, welches Rhythmus und Harmonie als seine Glieder in sich enthält. Rhythmus ist die Quelle aller Klangschwingung, Harmonie deren Ausfluß. Der tonschwingende Körper läßt in, mit und unter jenen tonischen Aeußerungen zugleich den elementaren Pendelschwung hören in dem Gegensatz der Tonstücke des Auf und Ab, Mehr und Minder, Eins und Zwei. Der ausfallende Grundton wird, in Noten abgebildet, folgende zugleich harmonische und rhythmische Gestalt annehmen



Der Rhythmus ist also ein concretes eingebornes Naturgebild, nicht aber „die abstracte Idealität"... oder „das verständige Verhalten des Ich das die Reihen ordne, vor Verwirrung hüte" (Hegel Aesth. 3, 161). Die Erkenntniß dieser Grundgewalt ist nicht eine willkührlich erfundene Satzung menschlichen Witzes, sondern reales Wesen, vom Menschen nachgedacht; er schafft nicht diese Verhältnisse, aber sie sind für ihn vorhanden, sogestalt daß seine Seele darin heimisch werde das Seiende zu vernehmen: das ist die Vernunft der Sache. Und so äußert sich Rhythmus im starren Steinbau, in beweglichen gleichseitigen Thiergestalten, in Athem und Pulsschlag, in herzrührenden Tönen, überall dieselbe Grundgewalt

des Ebenmaaßes wie es von Anfang gewogen, dessen Wiedergeburt in der Seele ein wonniges Erleben ist. Vgl. Aristot. probl. 19, 38.

Minder allgemein erscheint dieselbe Urkraft am harmonischen Wesen; seine Urgestalt offenbart sich erst dem tieferen Sinne. Während der elementare Rhythmus durch Hohes und Niederes waltet vom Sterne bis zum Wurm und Steine: so muthet dagegen der harmonische Ton nur die höheren Naturen an, wenige Thiere außer dem Menschen. Das Verhältniß der beiderlei Rhythmen zueinander mag einfach so gedacht werden: der allgemeine Rhythmus, das leibliche Gegenschweben der Körper, ist der sichtbare individualitätslose, feinen und groben Sinnen vernehmbare; der individuelle Rhythmus ist die bestimmter gefärbte hörbare Luftschwebung, im Centrum waltend, ins Centrum hinein klingend, nur dem inneren Sinne vernehmlich. Wir verstehen daraus, wiefern die Harmonie als Centripetales dem Rhythmus als Centrifugalem gegenüber stehe. Ueberall waltet das Grundgesetz der Zahl, die Faßlichkeit des Zählbaren: musica est exercitium nescientis se numerare animi, aber im Rhythmus unmittelbar leiblich, im Harmonischen mittelbar geistleiblich, sinngeistig. — Wie aber die Harmonie das specifische Leben menschlicher Tonkunst ist, bekennt schon der gemeine Sprachgebrauch, indem er einfachen Horn- und Flötenklang selbst ohne Takt-Rhythmus Musik nennt, niemals aber die taktfeste Flegelei der Drescher, Heerpauker, Walkemühlen 2c.

Die Anschauung dieser Urgewalten des Universums ist Wonne der Seelen; die einzelne Empfindung davon, die Lust an der Consonanz, ist wie jedes Gefühl der Lust und Unlust, unbeweisbar unbegreiflich unsäglich. Es hilft nichts, die Einfachheit der Verhältnisse 1. 2. 3. 4. 5. 6, oder das dialectische Spiel der Gegensätze, oder das Fließen und Abbrechen des Klanges, als Wesen der Tonfreude zu nennen. So wenig wir die Wollust des Süßen aus chemischen Gesetzen erweisen, ja kaum beschreiben können — es sei denn daß man leicht begnügt wie ein Stoiker definire: Die Lust sei das Begehrte Liebliche Naturgemäße — eben so wenig wie Schmerz und Lust logisch darstellbar sind, so wenig ists auch das Urgefühl der Consonanz und Dissonanz. Wir erfahren und wissen daß es so ist, ergründen aber nimmer das Warum. Genüge uns also, das letzte Warum nicht zu verstehen, sondern zu empfangen, zu vernehmen als geheimnißvolle Gabe.

Aus derselben geheimnißvollen Gabe fließt auch das einzig unwandelbare Grundgesetz aller menschlichen Tongebilde: daß eine Consonanz den Schluß jedes Tonsatzes bilden muß. Die Consonanz am Schlusse

ist die Rückkehr zum Ursprung — τέλος καὶ ἀρχή — die Erfüllung der Bewegung in Ruhe. Kein gesunder Mensch wird fragen ob Versöhnung oder Verzweiflung das Ziel der schönen Kunst sei; der alte Grieche sagt in gleichem Sinn τέλος ἐστὶ σύμφωνον = der Schluß (das Ziel) ist consonirend.

**17.** Die bisherigen Betrachtungen galten der Erforschung des objectiven Naturgrundes unserer Kunst. Jetzt liegt uns ob, darzustellen wie diese Grundkräfte auf die Sinne und durch sie auf die Seele sonderlich, subjectiv wirken, einseitig und wechselseitig: dieß ist die physiologisch-psychologische Seite der Betrachtung.

Unsere leiblichen Sinne sind Thore der Welt, Pfade auf denen die Welt ein und ausgeht, daß die Seele sie vernehme und ihr wiederum von dem Ihren gebe. Jedem Sinne ist sein eigenes Arbeitsfeld gegeben: dem Auge Welt und Licht, dem Ohr Erde und Magnetismus, der Nase Luft und Atmosphäre, der Zunge Wasser und Salz, der Haut die tastbare Körperlichkeit in Hart und Weich, Glatt und Zackig ꝛc. Die zwei letzt genannten heißen niedere Sinne, weil sie an das Leiblich-Greifbare verhaftet sind, und über Leibesschranken hinaus wenig Fernwirkung zeigen. Uns gehen nur die beiden ersten Sinne an, die man obere oder theoretische nennt, weil ihr Wirken weit über des Leibes Umfang hinaus geht, weil sie ihre Lust haben mehr an thätiger Arbeit als an ruhender Empfängniß, und weil ihr Inhalt: Bild und Ton, mehr concretes ganzes Leben spiegelt. Denn das Auge hat Lust am Lichte, ist in der Ruhe der Finsterniß unruhig, friedelos, hungrig zu schauen; das Ohr erfreut sich des Schalles, welcher von ihm gespannte Thätigkeit fordert, es wird ihm unheimlich in todter Stille; dagegen die Zunge sich erfreut am Süßen, was ihr wollüstig dehnende Ruhe gibt, und verabscheut das Bittere, die thätige Schärfe; so auch die Tastnerven, denen weiche Ruhe lieber ist als rauhe zackige Spannung.

Das Auge reicht auf der Erde in die Ferne von 3 Meilen in der Ebene, auf hohen Bergen etwa 7—9 Meilen, in die himmlischen Räume hinein bis zu unzählbaren Millionen. Des Ohres Bereich ist enger: starke Männerstimmen vernimmt ein Scharfhöriger bei reiner Luft vielleicht 400 Fuß, Posaunenklang 4000 F. weit; Kanonendonner wird höchstens 2 Meilen weit bei ruhiger Luft, und bei günstigem Winde über 3 M. weit gehört. Ueber die Erde hinaus wie das Auge reicht das Ohr nicht.

Weil nun das Auge dem Ohr um vieltausend mal voraus läuft, so steht es in gemeinem Urtheil höher und heißt der vorzüglichste Sinn. Wer die Herrlichkeit der Welt nach Raumweite mißt, der bewundere die millio-

nenhaften Dimensionen des Himmels, aber vergesse doch nicht, daß das alles nur Eine Seite der Welt beweiset: die Oberfläche des Gewordenen. Das Auge siehet Licht und entsiehet Finsterniß und merkt die zwischen beiden bewegten Farben; alles Uebrige ist ihm verschlossen. Körper siehet es nicht, denn Unterscheidung der harten weichen runden eckigen Körper erlernt es erst mit Hülfe des Tastsinnes. Der Blindgeborene der sehend wird verwechselt Kugel und Kreis, Würfel und Viereck, Körperliches und Gemaltes, bis er durch Tasten ihren Unterschied erfahren. Das Leben der Körper siehet das Auge nicht, denn das Leben ist inwendig, dem Licht der Sonne verborgen. Das Auge schaut Gewordenes, im Raume Trennbares unterscheidend. Das Ohr vernimmt das Werden im Zeitenstrom gegliedert, es scheidet nicht, sondern bindet, und ahnt das Band alles Lebendigen.

Daher sagt man: der Gesichtssinn sei objectiv, weil er Objecte wahrnimmt und unterscheidet; das Ohr subjectiv, weil es der Objecte Innerlichkeit und Einung vernimmt. (So scheinen ferner, nach dem Ausdrucke eines feinen Forschers, Auge und Hand als äußerliche raumgestaltende einander wechselweis zu dienen, anderseits Ohr und Fuß als erdbewegliche, rhythmisch zeitmessende, in engerer Beziehung zu stehen, daher die Beobachtung: alle Thiere die Füße haben, haben auch Ohren. S. Oken 4, 494.)

18. Das Ohr also vernimmt das innere Wallen des Lebens im Beben und Schwingen harmonischer Rhythmik, während dem Auge die feste lichtumwobene Form fühlbar ist. Aristoteles, dem wir die ältesten Physiologeme verdanken, stellt in unterschiedlichen Sätzen die Seelenwirkungen der Sinnlichkeit zusammen und fragt unter andern problem. 19, 27: *Διατί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν; ἢ ὅτι αἱ κινήσεις πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστιν; — ἡ γὰρ ἐνεργεία ἠθικόν ἐστι καὶ ποιεῖ ἦθος*: das heißt: „Warum hat von allen Sinnen-Eindrücken nur das Hörbare ethische (sittliche; nicht „gemüthliche" wie Andre übersetzen) Wirkung? Wohl deshalb, weil die Bewegungen etwas Thatkräftiges sind, und alles Thatkräftige Zeichen von Ethischem (Sittlichem)?" — Und in der Politik 8, 5 — wo von der Wirkung der schönen Künste auf Jugendbildung die Rede ist, sagt er: *Ἔστι δε τὰ ἄλλα αἰσθητὰ οὐχ ὁμοιώματα παθῶν, ἀλλὰ σημεῖα τῶν γενομένων σχημάτων* . . . und bald nachher: *τὰ δὲ ὁμοιώματα παθῶν . . . . ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἤρεμα, ἐν δὲ τοῖς ἀκουστοῖς τελεώτατα* d. h. „die übrigen Sinnen-Eindrücke (Fühlbarkeiten, Empfundenes, Sinnenfälliges) sind nicht [gleich dem Hörbaren] Gleich-

nisse der Empfindungen, sondern Merkmale oder Zeichen der geschehenen Gestalten.... die Gleichnisse der Empfindungen sind im Sichtbaren geringe, im Hörbaren am vollkommensten.“ Es wird also der Vorzug der Hörbarkeit vor der Sichtbarkeit geltend gemacht in einer Weise, die über das Griechenthum hinaus an moderne Tiefen streift: dem Sichtbaren gebühre, den Umriß des Geschehenen abzubilden, dem Hörbaren dagegen, die Lebenskraft selber wiederzuspiegeln, die Herzen durchdringend, erhebend, verführend.

Von den allgemein psychischen Wirkungen der Musik haben Dichter und Denker manches aufgestellt; selbst die Heilkunde nimmt sichs an, einer irrenden Seele durch liebliche Tonbilder Ruhe und Herstellung zu bringen. Hier ist wohl natürliche und geistige Wirkung zu unterscheiden: jene, indem die Nerven bei irgend empfänglichen und empfindlichen Menschen durch Töne mehr als durch alles Andere gereizt und gesänftigt werden, dessengleichen sogar bei Thieren vorkommt; geistig aber ist diejenige Wirkung, welche Geist und Herz aus der Zerstreuung zur Aufmerksamkeit hinreißt, sei es im Gedächtniß gewohnter Lieder aus glücklichen Tagen, oder durch die bannende Kraft der rhythmischen Ordnung, die in der Tonkunst den höchsten Ausdruck hat. Wir erkennen, daß die Musik das Gemüth erheben, Wahnsinnige erhellen und zur Gesundheit führen kann; aber eben so gewiß erkennen wir, wie manche Musik und Musicirerei auch Gesunde zum Wahnsinn geführt hat, ob er nun tobend ausbreche oder in langsamer Zerrüttung aller angebornen Geisteskraft zu Tage komme. Gewiß ist der Tonkunst die Gabe aller Künste, zu reizen und zu sänftigen, in besonderem Maaße eigen; jedes hat sein gutes Recht je nach Raum und Zeit, nach Stunden Personen und Völkern: die rechte Kunst ist, dieses Maaß wissen und ausüben.

Ueber die Seele hinaus in den freien Geist zu wirken hat der Ton und das Ohr wiederum besondre Kraft.

Ethische Wirkungen der Hörbarkeit zeigen die Wundersagen von Amphion und Orpheus, Horand und Volker, von der Gothen Bekehrung durch ambrosianischen Gesang; in Wirklichkeit bezeugt dasselbe Paulus Ep. an die Römer 10, 17 wo die Grundschrift sagt: „Der Glaube kommt aus dem Gehör.“ — Aehnliche Sagen von den Wirkungen der Bildkunst sind, wenn überhaupt, nur sehr spärlich vorhanden, wie die von Dädalus und Pygmalion, deren ethischer Inhalt gering ist; die Amphionssage berührt beide Gebiete, doch mit Uebergewicht des Hörbaren; Phidias Zeusbild galt als *Νηπενθες*, schmerzstillendes Wunder, doch war die Zeit die das sprach, keine mythisch gläubige; und die Wunder der Marien-

bilder beziehen sich auf Leibliches, nicht Geistig Sittliches. Die schönsten Bilder lassen innerlich kalt, weil ihnen die Bewegung fehlt, das Gleichniß der wirkenden Seele.

Die Zeugnisse von der Seelengewalt des Hörbaren, wie jenes socratische „Sprich, damit ich dich sehe" reichen durch alle Zeiten. Blindgewordene und Taubgewordene haben übereinstimmend bekannt, daß dem Blinden mehr bleibe aus der menschlichen Seelengemeinschaft als dem Tauben. Jene Mutter die das verlorene Kind nach 40jähriger Trennung unkenntlich wiedersah, erkannte ihr eigen Blut an der Stimme, nicht am Blick. Wer bekehret die Heiden, wer ziehet die Jugend, wer rührt die Gewissen: ists der Blick oder die Stimme? Und in der Schlacht hilft die Trompete weiter und länger als das Panier.

Den sichtbaren Künsten entgegen zeigt die Tonkunst das Unvergleichlich-Lebendige, was im Verborgenen lebt. Was nicht im Himmel nicht auf Erden zu finden, der eignen Seele allein bewußt ist, es tritt heraus wie aus dem Reich der Mütter, dem unbekannten Lande das aller bekannten Grundgewölbe ist. Selbständige Stimmungen der Wonne und Qual, die nicht von einem vorhandenen äußeren Dinge entzündet sind, aber wahrlich aus der Lebenswurzel sprießen: sie sind wohlbekannt dem stillen Tiefsinn, der nicht bloß wenn ihm von außen Liebes widerfährt den Freudenstrom der Liebe fühlt, nicht bloß von auswärtig angethanem Leide in Schmerz und Kummer fällt. Die innerste Persönlichkeit — das Icht und Nicht das Irgend und Nirgend der Seele, wie jener entzückte Seher spricht — dieses unter allem Kreatürlichen Gottebenbildlichste, ist der Urquell wie der menschlichen Rede so auch der tönenden Kunst. Und diese innerlich tönende Rede, sobald sie heraustritt aus einer Seele zur andern fließend, hat es an der Art, je nach dem Grade ihrer beweglichen Lebenskraft die andre empfangende Seele anzuwirken; je tiefer emporgequollen, desto tiefer auch ins andre Leben eindringend. Die ethische Strömung, bald That zündend bald Sehnen erweckend, überall Leben an Leben rührend ist den ältesten Weisen schon erkannt als der Töne Werk und Amt. In diesem Sinne bezeugt ein Dichter aus dem wenig tonbegabten islamitischen Mittelalter, Hadji Chalifa, seine Empfindung ganz der modernen Romantik ähnlich: „die Seele durch schöne Tonweisen berührt, ersehnet das Anschauen reinerer Welt in Mittheilung höherer Geistwesen; durch die Tonkunst werden die von der Dichtigkeit des Leibes verdunkelten Seelen zum Umgang mit geistigen Lichtwesen, die an heiliger Heimathstätte um den Thron Gottes schweben, empfänglich und vorbildlich gestaltet."

Und so bewährt sichs: Der Ton ist ein Gleichniß persönlichen

Lebens, der höchsten Concentrirung des Lebens überhaupt; im Tone erscheint das Ich, die Naturleiblichkeit des Persönlichen selber. In dem ewigen Schwinden der Gestalten, dem Ringen des Lebens zum Tode, in dem rastlos verzehrenden Walten der Zeit ist kein Friede der Wirklichkeit der dem Strome widerstände als die ewige Persönlichkeit. Sie wird ihrer selbst inne, gestaltet sich zu That und Ruhe, doch sind beide wieder nur schwindende Glieder endlosen Vernichtens. Das ist die Trostlosigkeit der Zeit, die Qual des Endlichen, die eine hochpoetische Sage — in Tiecks Phantasien eines kunstliebenden Klosterbruders — wundervoll schildert an dem morgenländischen Heiligen, der sein lebenlang rastlos gequält von der Flucht des Irdischen in Wahnsinn fiel und am Rade der Zeit schmerzlich wahnwitzig drehete, so lange unablässig, bis dem Einsamen der erste Ton in die Wüste klang: da war der Irrende erlöset von seinem Wahne, das Rad gestillt, die Zeit erfüllt. —

Der Ton ist die erfüllte Zeit. In ihm ist das ewige Schwinden dargestellt, die Flucht des Daseins, aber nicht mehr als todtes Schwinden, sondern als lebengewordenes gestaltiges Verrinnen; diese verrinnenden Gestalten sind die süßschmerzliche Lust des Tonlebens, sehnend erfüllt, fliehend gebannt zum reinsten Seelengenusse; jene ewige Flucht ist ewig trostlos so lange, bis sie selbst Gegenstand dauernder Schönheit wird, sich selbst verklärt zu der Klarheit, die der Seele Heimath ist. — Der tiefsten Persönlichkeit inne zu werden, mit ihr die hohen Gestalten des Lebens zu durchdringen und aus dem Ich wieder zu erzeugen: das ist die Aufgabe die der Kunst der Töne vor allen anderen zugehört. Und nach dieser eingeborenen Art ist Tonleben Tonwesen Tonkunst dem Glauben näher verwandt als dem Schauen, daher man frühe erkannt hat, wie die Kunst der Töne erst in der neuen Welt ihre richtige Stelle und Wirkung gewonnen hat, während die alte Welt und die Völker der Dunkelheit sich an heiteren Lichtbildern genügen lassen, als seien diese der höchste Ausdruck des Jenseitigen Uebermenschlichen, was der Mensch nicht entbehren kann.

Die Welt des Sichtbaren und Hörbaren sind in gewissem Sinne polar[1] entgegen gesetzt, jedes die Hälfte der Weltanschauung spiegelnd. Es ist aber unnöthig um den Vorzug der Sinne streiten. Der Eingang

---

1) Merkenswerth ist die Gleichheit und Ungleichheit der Sprachwurzeln goth. augo — auso griech. ὄκος — ὦτος = Auge — Ohr; ähnliche Alliteration der Gedanken in φέγγω-φθέγγω (φθέγγομαι) = leuchten — tönen: eine Lautsymbolik der Polarität solcher concreten Gegensätze, die im Kerne eins sind wie zwei Arme Eines Leibes. — Die oberen Sinne sind geartet Raum und Zeit nicht bloß wahrzunehmen, sondern abzubilden, zu erfüllen mit lebenden Gestalten.

des Annoliedes spricht in einfältiger Hoheit wie beide von Anfang gleicher Ehren theilhaft gewesen

in der werlde anbeginne
da blick ward unde stimme —

19. Das Urphänomen des Dreiklangs, obwohl wissenschaftlich bewiesen und psychisch bezeugt, läßt doch gewissen historischen Zweifeln Raum bezüglich seines Verhältnisses zur Menschenstimme und seiner Allgemeingültigkeit. Es ergeht die zwiefache Frage: Ist nun, weil ja das Urphänomen ohne Instrument nicht anschaulich wird, anzunehmen, daß vor dem Menschen-Gesange bereits Instrumente gewesen? — Und: Ist das Urphänomen allgemein gültig, warum brauchten die Altgriechen und viele andre Völker den Dreiklang nicht?

Bezüglich der ersten Frage steht allerdings fest, daß der Mensch nicht den Dreiklang aus sich selbst bildet, ehe er ihn anderswoher vernommen. Denn wenn auch aus dem klar gesungenen Menschenton Obertöne heraus klingen (Helmholtz 177. 477.), welche dem Dreiklange zugehören, so ist doch ihre Vernehmbarkeit nicht so leicht, daß sie sogleich zur Nachahmung auffordern. Aber selbst diese Vernehmbarkeit voraus gesetzt, und auch angenommen, daß das unverbildete Gehör der ältesten Menschen sinnlich schärfer und ihre Seele erregbarer gewesen: dennoch würde Hören und Singen ohne äußeres Object, ohne objectives Maaß, Allgemeingültigkeit und Faßlichkeit entbehren: hiezu bedarf es der Ton-Satzung = *θέσις* = Festsetzung eines gemeinsamen anerkannten Tones, wie er zum melodischen Gesange, der Liedhaftigkeit, unentbehrlich ist.

Freie Kunst ist nur frei, indem sie den Gesetzesgrund der Natur überschreitet, nachdem sie ihn erkannt hat als ihren Wurzelkeim. Wo hätte ein Maler, ein Bildner je Gestalten entworfen, bevor er die überwaltenden Gestalten des ewigen Gesetzes im Bewußtsein besäße? Des Malers Kunstgestalt nun verhält sich zum Naturgesetz wie des Sängers Melodie zum harmonischen Urphänomen. Die ältesten Bilder und Lieder aller menschlich gebildeten und eigentlich singenden Völker beweisen nun vom Alten Testament bis Homer, von China bis zum fernsten Abendlande, daß aller Kunst-Gesang mit Instrumenten verknüpft gewesen; Jubal im 1. B. Mose 4, 21, „von dem sind herkommen die Geiger und Pfeiffer" wird genannt bevor noch von eines Menschen Gesang die Rede ist; Leier und Harfe oder Flöten und Posaunen sind im unzertrennlichen Geleit des Sängers und Sehers. Warum? Weil alle Liedhaftigkeit d. h. melodische Kunst mit Nothwendigkeit ausgeht von Festhaltung eines Grundtones. Diese Festhaltung beruht auf dem Bewußtsein der Octave

und danach gemessenen Tonleiter — Dinge die ohne Instrument unmöglich sind, weil nur ein äußerliches vom Menschen unabhängiges Werkzeug das objective Natur-Maaß abgeben kann, welches der Grund des Grundes aller Kunst ist.

Mögen nun auch die fröhlichen Urmenschen ihre Stimme früher probirt und dann nachträglich die Saite und Pfeife erfunden haben sich selbst zur Nachahmung und Gegenspiel: es verharrt doch aller sogenannte Naturgesang der Wilden in maaßlosem Freuden- und Schmerzensschrei welcher noch nicht Kunst zu nennen, sondern außerkünstlerische Leidenschaft. Was heutige wilde Völker ohne Instrument hören lassen, ist ein höchstens rhythmisches, aber nicht musicalisches Heulen Rasseln Rasaunen und Bumpsen ohne Einheit, also ohne Selbständigkeit und freie Bildhaftigkeit, weil das Maaß des Grundtons fehlt. So wenig ein Thurm zu Babel ohne Winkelmaaß so wenig ist eine Melodie zu bauen ohne Tonmaaß. Und ob auch die ersten Menschen aller Dinge Maaß in sich selber getragen, so ist nach dem Ausgang aus der ersten Heimath ihnen das Maaß äußerlich geworden, und die ursprüngliche Schönheit erst wieder gefunden vermittelst äußerlichen Werkzeuges.

Der Melodie gegenüber steht das Recitativ, welches auf sogenanntem Naturwege sich selbst überlassen immer ein wild natürliches oder engherzig verständiges bleiben muß, und erst künstlerisch melodisch werden kann wenn es auf harmonischen Untergrund gebaut ist. Nur grundprosaische Menschen, wie die erste schlesische Dichterschule und die rationalistischen Gluckisten sammt ihren epigonischen Nachfolgern, mögen das Recitativ (die Psalmodie?) für Anfang und Ende aller Musik halten: eine Kunst der Töne hat sich aus ihrem Systeme nie entwickelt; λογῶδες und μουσικόν = Rede und Gesang, ist von Alters her als wesentlicher Gegensatz erkannt.

**20.** Die zweite historische Gegenfrage ist: Gesetzt oder zugestanden, es habe mit jener grundlegenden Gewalt des principiellen und zwar instrumentalen — Dreiklangs seine Richtigkeit; wie ist dann zu erklären daß die schönheitbegabten, ja nach eigner Aussage schönsingenden Griechen den Dreiklang nicht kannten oder brauchten? Die Antwort ist: den Griechen war bekannt und gebräuchlich: Grundton Octave und Quinte, oder die Zahlenverhältnisse 1. 2. 3 nebst deren Doppelungen; ein Gleiches wissen wir von allen musicalischen d. h. der rohen Natur entwundenen Völkern. Daß die Altgriechen die Terz als Consonanz verwarfen erhellt aus Aristox. p. 20, vgl. Euclid. Introduct. p. 8; gegen welche Autoritäten die Meinung, ein so geistreiches Volk müsse auch unsere Harmonie

gekannt haben, in sich zerfällt. Die Thatsache steht fest; sie zu erklären sind mehrere Versuche gemacht, deren wichtigste: 1) die Terz nach dem Quintenzirkel (§. 24) gemessen sei zu hoch für die übrigen diatonischen Stufen der Scala; dagegen steht aber, daß die Araber nach absteigendem Quintenzirkel messend fes : e darstellten in der geringen Differenz $\frac{885}{884} = \frac{1}{22}$ Halbton, und die Terz doch nicht als Consonanz brauchten (Helmholtz 433); — 2) sie sei als weichlich aufregendes Intervall gemieden; — 3) die antike Vermeidung der Terz rühre von dem Allein-Gebrauch des Männergesangs her, wo innerhalb einer oder anderthalb Octaven die Terz zu scharf einschnitte, während sie im modernen vollen Chorgesang in 2—3 Octaven vertheilt milder klinge (Helmh. 289. 407. 420)[1].

Mögen nun auch noch nicht alle historischen Räthsel gelöst sein: dennoch behauptet sich die Theorie des Urphänomens siegreich, indem wir erwägen, daß erstlich die Griechen keine andere Consonanz außer den unsrigen in Besitz hatten, sondern mit uns und anderen gemein die ursprünglichen dreie, *πρῶται συμφωνίαι*: zweitens wir alle antiken und morgenländischen besitzen und noch eine darüber, welche jenen entweder zweifelhaft oder mißverstanden war; denn auch die Griechen hatten eine Ahnung von mehreren Consonanzen als 1. 2. 3; Archytas 400 v. C. nennt das Intervall 4 : 5, Eratosthenes 280 v. C. das Intervall 5 : 6 consonant: also unsere große und kleine Terz.

Wie weit aber die ausklingende Saite — der harmonische Ausschwung des Natur-Dreiklanges — auch jene Griechen ergriffen, die kälteres Herzens waren als wir, und doch feinfühlig in allem was schön ist: über diese geheimen Regungen sind wir nicht unterrichtet und dürfen nur ahnen, was den entzückten Phantasmen von Orpheus und Amphion zu Grunde lag. Es bleibt also allgemein gültig, daß dem Kunstgesange die Erfahrung und Wissenschaft vom Naturprincip vorangeht, und daß die ursprünglichen Consonanzen allen musicalischen Völkern bewußt sind. Und so haben auch diejenigen Völker, welche unserer entwickelten Harmonie entbehren, doch die unentwickelten Ursprünge derselben als Fundament ihrer Tonkunst gebraucht. Möglich ist auch auf diesem Grunde immer etwas Besseres als das wild nackte Recitativ, und die wenigen (beglaubt?) entzifferten altgriechischen Melodien tragen allerdings Spuren eigener Tonschönheit. Das rege Leben moderner Melodik fehlt ihnen; das Diatonon

---

[1]) Daß R. Westphal in s. Harmonik S. 111 — 123 aus den griechischen Tonsystemen einen Dur Dreiklang nachweisen will, ist mir nachdem ich Obiges geschrieben bekannt geworden; er selbst hat es nur als kühne Hypothese, nicht als Erwiesenes aufgestellt vgl. ebd. S. 25. 117, und Göttinger Gelehrte Anzeigen 1865 S. 1252—1259.

aber, in dem sie sich bewegen, ist eine Gewähr dafür, daß der mathematische Naturgrund den Ausgangspunct bilde, die Tonleiter und Melodie ihm nachfolge, nicht umgekehrt.

**21.** Jenes Natürliche nun, was sich durch mathematische physiologische und physische Anschauung bezeugt, ergeht an des Menschen Seele wirkend, und die Seele empfängt es leidend. Der Mensch vernimmt was die Natur sagt: Das ist die Vernunft der Sache. Des Menschen Vernunft ist in allen grundwesentlichen Dingen vernehmend, empfangend, nicht schöpferisch wirkend; erst aus dem Vernommenen quillt die freie That. Die freie That des Menschen ist: das Natürliche wiederholen, nachbilden, erweitern, endlich auf dem Grunde des Natürlich-Vernommenen neue eigene Gestalten heraus bilden: Das ist der Anfang der Kunst. Der selbstbewußte Wille strebt aus dem Vernommenen Vernünftiges zu machen, die gebundenen Naturgestalten in Freiheit zu anderem Leben zu erhöhen, gleichsam eine Schöpfung neben der Schöpfung zu bilden: das ist das Kunstwerk, im Tongebiete die Melodie. Denselben Vorgang zeigen alle Künste, daß sie Gebilde der Freiheit schaffen, dem Naturleibe überbaut, aber nicht von ihm losgerissen: so ist z. B. die Architectur gebunden an die Naturgesetze der Statik und Symmetrie = Gewicht und Rhythmus; die vermittelnde Potenz zwischen Natur und Freiheit sind in ihr die historischen Style des graden, runden, spitzbogigen Baues; ihre freien Kunstwerke ruhen demnach auf dem ersten Principe, bedienen sich der Technik des zweiten, wachsen über beide empor in besonderer Geistigkeit, und bleiben an beide gebunden wie Geist Seele und Leib verbunden sind. — Dieses organische Verhältniß halten wir fest als Bollwerk wider den Rationalismus, der z. B. den Rhythmus nur ansieht als leidige Nothsache, als policeilichen Schutzmann, der die Töne einfange damit sie nicht davon laufen, oder die Tonleitern aus dem vorgefaßten vorausgesetzten 12theiligen Chroma construirt ohne Tonica und Harmonie, oder die Harmonie auffaßt als Hülfe für den Verstand damit die wilden Tongewässer nicht wie toll durch einander schwimmen, milder gesagt als eine Röhre wohin die Töne zufällig zusammen fließen, oder gar die Melodie als rhythmisirte Secundenfolge. Es muß sich hier bezeugen, daß die Gründe unseres vernünftigen Denkens nicht Nothställe, sondern ideale Einheiten sind aus denen das Mannigfaltige geboren wird, und daß die rechte Wissenschaft bestimmt ist das Unbegreifliche zu eröffnen, was alles Begreiflichen Grund ist.

Es ist sehr zu beklagen, daß auch Hegel, der sonst Unbegreiflichkeiten nicht scheuet, eben in diesem Gebiete dem plattesten Rationalismus

Vorschub leistet, wovon die Folge ist, daß die rechte Erkenntniß des Begreiflichen verzögert, und viele nachfolgende Denker auf dieselbe dunkle Bahn verführt werden. Wenn es nämlich heißt Aesth. 3, 161: daß der Tact gleichwie die Regelmäßigkeit in der Architectur — eine Reihe vorher ununterschiedener Einheiten, ein willkührlich Mannigfaltiges das vorher vorliege, erst nach einem eben so willkührlichen Princip „ordne und regle", um — sich zu erinnern daß diese Ordnung eben Regel sei ..... oder wenn im poetischen Bereich (3, 291) die Worte „zunächst ungebunden" erscheinen, wo dann der Dichter sie also hinterher „zu einer sinnlichen Umgränzung ordne, um sich damit gleichsam eine Art von festerem Contur hinzuzeichnen": — so ist solche Vorstellung gleichsam von wilden Buben, die erst mit dem Lineal auf die Bank zu sitzen gemaßregelt werden, eine schulmeisterliche, aber keine künstlerische. Jeder, dem nur ein einziges Lied oder Verslein wie gering es auch sei, jemals schöpferisch aus der Seele gesprungen, erinnert sich wohl, daß solcher Aussprung geschieht in concreter Weise, indem der erste Schöpfungsact ist das Ausströmen der als Ganzes vor der Seele schwebenden Idee, die sogleich von Ursprung gestaltig ist, nicht ungestalt; dagegen das bewußte Ordnen welches auch hinzu kommen muß um das Werk zu vollenden, ist erst der zweite Act, die väterliche Besonnenheit der bräutlich schwelgenden Zeugung nachfolgend. Wo aber die Zeugung liebelos war, da genügt keine Erziehung hinterdrein, um ursprüngliche Schönheit nachzuschaffen. Jacob Grimm, dem es an nüchterner Verständigkeit keineswegs fehlte, hat in seiner tiefsinnigen Behandlung über den Ursprung der Sprache den Vorgang so dargestellt, daß ein lauterer strömender Erguß der Liebe den ersten Menschen die ersten Worte gegeben habe, die freiwillig ursprünglich und lediglich in klingender Schönheit, in rhythmischer Gestalt hervor gebrochen seien; und beweiset diese kühne Weissage ganz verständig aus den uns bekannten ältesten indischen griechischen und gothischen Wortformen. So wie die älteste Schrift nicht erschien um Acten und Rechenbücher, sondern Denkmale des Ewigen festzuhalten, — und so wie die älteste Poesie nicht aus vorliegendem prosaischen Gerölle auserlesen und zurecht geschnitten, sondern umgekehrt aller späteren Prosa Grundquell ist: so ist auch die Urgestalt des Liedes nicht um irdischer Ordnung willen erfunden, aber selbst aller Ordnung Grundriß, und zwar vermöge der mystischen Gewalt des eingebornen Rhythmus.

**22.** Der Anfang freier Bewegung in dem gegebenen Naturphänomen ist die selbstthätige Wiederbringung des Vernommenen, die discrete Zersingung der concreten Harmonie. Hiernach entsteht in weiterem Ver-

such die völlige Zerlegung, Theilung und Bindung der ersten Consonanzen durch Hin- und Herwandeln zwischen ihren Gliedern; dieß ist die menschlich ersonnene — vielmehr gefundene Tonleiter = Scala, diatonon.

Tonleitern sind demnach weder rein natürliche noch rein künstlerische Potenzen, sondern Vermittelungen beider auf historischem Wege, daher an ihnen die nationalen Stylprincipien offenbar werden. Unserem Dreiklangs-Systeme gemäß läßt sich die Tonleiter folgendermaßen construiren




An diesem Beispiele wird anschaulich, wie die Urharmonie durch menschliche Willkühr kann ausgelegt, zerlegt, zersungen werden[1] nach den natürlichen Intervallen[2]. Die Intervalle oder Stufen durchwandelt der Gesang in Schritten; diese Schritte sind Spannungen — der Saite oder Stimme — *τόνοι*, Töne. Folgendes scheint der dem heutigen Dreiklangssystem angemessene Lehrgang[3] nur aus der Grundharmonie die Tonleiter zu entwickeln

1. ist Zersingung — Auseinandersingen (discantus) — des Grundaccordes
2. freie Wiederholung einzelner Intervalle, auf und ab gehend

---

1) Zersingen, verwandt dem *διαφωνεῖν* gegentönen. Denn *διαφωνία* ist bei den Alten doppelsinnig: 1) Dissonanz, Abklang, Gegenklang des Natürlichen; 2) Gegengesang (wie discantus). Beides bei Aristoteles.

2) Intervall nur negativ (für Entfernung) zu verstehen wie Matthesou Aristox. Phthongologia S. 32 thut, entspricht nicht dem modernen Gebrauch, der es vielmehr auch positiv versteht als Tonverhältniß, daher man richtig sagt: consonirendes, dissonirendes Intervall.

3) Umgekehrt aus der Tonleiter die Harmonie entwickeln, „versuchsweise nach dem Urtheil des Gehörs, welches oberflächlich ertappt, was hinterdrein die Akustik bestätigt“ (Marx C. L. Buch 1 Abth. 1 Abschn. 2) ist principiell falsch, zumal da nach jener Theorie das Gehör nicht nach Wohlklang trachten darf — freilich nur nach den „passenden“ Beitönen — vielleicht unwohlklingenden?

3. Zerlegung des ersten kleineren Intervalles durch den einfachen Schritt erster Spannung gegen das Intervall; dieser erste Schritt ist als die Mitte zweier Gränztöne der normale Schritt geworden, daher τόνος κατ᾽ ἐξοχήν, daher Ton-Einheit, τόνος = Ganzton, großer Ganzton;
4. fortschreitende Bewegung, zwischen Terz und Quinte vermittelnd; diese würde wenn man wiederum hälftend verfahren wollte, als grade Mitte zwischen e — g ergeben $\frac{3}{4}$ Ton (e + $\frac{3}{4}$ + $\frac{3}{4}$ = g). Da dieses Verhältniß gegen die erstgefundene TonEinheit irrational sein würde, so nimmt die Stimme den näheren rationalen Weg: den Ganzton zu hälften, also . . e⁀f g;
5. so wird das größere Intervall, die Quinte, durchsungen;
6. aus diesem abgesondert ein vermittelndes zwischen dem kleinsten und größeren, die Quarte durchsungen;
7. diese in der Höhe wiederholt;
8. die beiden letzten zusammen durchsungen ergeben das diatonon = die durch die Urharmonie vom Grundton bis zur Octave — dem diapason — durchgeführte Tonleiter.

An dieser Stelle ist einzuschalten was an Intervall-Benennungen üblich geworden ist, da es die Generalbaß-Lehren zu begleiten pflegt, nach der Dur Tonart berechnet:

1. der Grundton (c) heißt auch Tonica, sein Dreiklang der tonische Accord
(2. die Secunde (d) Wechseldominante)
3. die Terz (e) Mediante
4. die Quarte (f) Subdominante (die Ueberquarte [schwellende Q] — Tritonus = 3 ganze Töne f — h)
5. die Quinte (g) Dominante; ihr gewöhnlicher Accord g h d f oft schlechtweg Dominant Accord, genauer Dominantseptime, oder Hauptseptimen-Accord genannt.
(6. die Sexte (a) Parallele)
7. die Septime (h) Leitton, Unterhalbton, Subsemitonium modi.

**23.** Diese Construction der Tonleiter, aus der grundlegenden Harmonie entwickelt, gleichwie auch andere Tonleitern es sind (vgl. Bellermann Dionysius p. 67.) ist die faßlichste Art angehenden Sängern Accord und Scala geläufig zu machen; der Scala den Accord voraus gehen zu lassen empfiehlt sich nach der Erfahrung, daß Natursänger, auch

wenig tonbegabte, weit früher den Duraccord rein singen als die Tonleiter. Ueberall ist die Tonleiter das Zweite, Entwickelte, nach dem Ersten, Geborenen; überall bemerken wir, daß die menschliche Freiheit den gegebenen Naturgrund bewahrt, aber nach ihrem Bedürfniß zurichtet, indem sie die mathematische Tonreihe mit Willkühr nimmt und aus ihr bequeme Tonlagen wählt, um die sämmtlichen Intervalle in engeren Umfang zu fassen, und in solcher Begränzung erst das rechte Material faßlicher Melodie zu schaffen: so wird aus dem ursprünglichen totalen Systeme (vgl. §. 12)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| C | e | g | c′ | e′ | g′ |

willkührlich heraus gehoben 4. 5. 6 = c′ e′ g′ innerhalb einer Octave.

Es ist bekannt, daß die Entstehung der Tonleiter auf mancherlei Weise denkbar und versucht ist. So hat es Tonleitern gegeben lange bevor der Dreiklang in seiner totalen Gestalt anerkannt war. Die Griechen zählen 7stufige Leitern c d e f g a h (c), unterscheiden innerhalb ihrer ganze und halbe Töne, und geberden sich so als ob diese Fortschreitung sich ohne Weiteres von selbst verstehe. Den Grund der Einheitsmessung, wie nämlich der Einton oder Ganzton entstehe, nehmen sie aber willkührlich an: es sei der Größenunterschied der Quinte und Quarte[1]. Warum aber dieser Einton den Anfang bilde und wie aus ihm die Tonleiter entstehe, sagen sie nicht. — Andre nehmen andre Einheitsmaaße: Die Chinesen die 12theilige Octave, das Vorbild unserer modernen Chinesen, die die unnatürliche chromatische Scala zum Ausgangspunct ihrer Tonrechnung erwählen; die Araber haben — freilich richtiger gerechnet, eine 17theilige Octave, die nur leider nicht singbar, und höchstens ein erwünschter Zuwachs der allerneuesten Enharmonik sein mag; andre Völker begnügen sich, die Octave in 5 Schritten zu durchmessen; kühner, freier und sangkräftiger als jene verständigen Haarspalter: das ist die sogenannte gälisch orientalische Scala c d e g a (g) oder A c d e g (a) und andere.

Allen Tonleitern aber ist gemein, daß sie die gegebenen für grundlegend erkannten Harmonien zersingen, durchwandeln wollen. Dieses jedoch auf gesetzmäßige Weise zu thun, dazu liegt die Möglichkeit oder Aufforderung in dem früh erkannten arithmetischen Verhältniß der Töne. Die rationelle Festsetzung kann nur geschehen durch Fortrechnung aus den ersten Consonanzen. Die ursprüngliche Consonanz der Octave taugt dazu

1) Aristoxenus p. 21: *Τόνος ἐστὶ τῶν πρωτῶν συμφωνιῶν κατὰ μέγεθος διαφορά*: „Ton (Ganzton) ist der Unterschied der Größe zwischen den ersten Consonanzen," — nämlich dem diapente und diatessaron: Quinte und Quarte.

nicht, weil ihre fortwährenden Doppelungen oder Hälftungen nur gleichklingende Töne geben, nicht neue, deren die Scala — als discrete Diremtion — bedarf; es wird daher die Quinte als Maaß genommen, weil diese das nächst verständliche, das erste nach dem ersten Intervall ist. Fortlaufende Quinten sollen nun solcher Maßen so lange geführt werden bis man zum Anfangstone wiederkehre, natürlich in einer höheren als der ursprünglichen Octave, da es in Einer Octave nur Eine Quinte derselben Grundharmonie gibt. Werden dann diese höheren Quinten durch Octavenvertiefung so versetzt, (oder genähert, approchés) daß ihre tieferen Wiederholungen insgesammt in Eine Octave fallen: so bildet diese zusammenhangende Reihe das diatonon.

**24.** Die fortlaufende Quintenreihe, auch Quintenzirkel genannt, wird so gebildet, daß aus der ersten Quinte $c : g = 3 : 2$ nach der Länge, oder $2 : 3$ nach der Schwingung gemessen, — alle übrigen Quinten durch gleiches Maaß, nämlich durch Multiplication mit $\frac{2}{3}$ entwickelt werden, z. B.

$$c : g = 2 : 3 \parallel g : d' = (2 : 3).\ (2 : 3) = \frac{4}{9} \parallel$$

$$d' : a' = \frac{4}{9} . \frac{2}{3} = \frac{8}{27} \parallel a' : e' = \frac{8}{27} . \frac{2}{3} = \frac{16}{81}$$

und so fort durch 12 Quinten, welche auf unserem Claviere in den bekannten 12 Halbtönen scheinbar entstehen, wenn man vom ersten z. B. groß C durch 6 Octaven eine Quinte auf die andere baut; aber nur scheinbar: denn die letzte der 12 Quinten $his^6$ ist der gesuchten letzten Quinte $c^7$ nicht gleich, sondern höher, wie an folgender Berechnung zu sehen:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| c : g | g : d′ | d′ : a′ | a′ : e² | e² : h² | h² : fis³ | fis³ : cis⁴ |
| 2 : 3 | 4 : 9 | 8 : 27 | 16 : 81 | 32 : 243 | 64 : 729 | 128 : 2187 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| cis⁴ : gis⁴ | gis⁴ : dis⁵ | dis⁵ : ais⁵ | ais⁵ : eis⁶ | eis⁶ : his⁶ |
| 256 : 6561 | 512 : 19683 | 1024 : 59049 | 2048 : 177147 | 4096 : 531441 |

$$\frac{his^6}{c^7} = \frac{531441}{524288} = \text{also ist } his^6 \text{ höher als } c^7$$

Es sind aber mit diesen Zahlen, wie leicht ersichtlich, nicht absolute Schwingungszahlen gemeint, sondern Verhältnisse der Intervalle untereinander, also z. B.

$$\frac{g}{d} \text{ verhält sich zu } \frac{c}{g} \text{ wie } \frac{4}{9} \text{ zu } \frac{2}{3}, \text{ desgleichen}$$

$$\frac{e^2}{h^2} : \frac{g}{d'} = \frac{32}{243} : \frac{4}{9} \text{ u. s. w.}$$

Das eben angeführte Verhältniß $\frac{531441}{524288}$ heißt das pythagorische Comma oder Comma ditonicum oder Comma diatonicum.

Von Alters her hat die Quinten-Progression den Gang geregelt, dagegen im Einzelnen bald die Vollkommenheit der Instrumente, bald die Feinheit des Gehörs oder auch psychische Bedürfnisse die Scala individualisirten.

Auch Hauptmanns geistreich gedachte Construction geht vom Princip des Quinten-Fortschrittes aus, wendet es aber eigenthümlich an durch Hinzunahme der Terzen, woraus die Bestimmung der Scala hervorgeht als: Dreiklang von Dreiklängen.

Aus: f a c′ g′ h′ d″
c′ e′ g′

wird durch Octavenversetzung die übliche Durscala

c d e f g a h c′

Vorausgesetzt wird das moderne harmonische Princip, wie wir in unserm Vorschlag ebenfalls, nur innerhalb eines Dreiklangs versucht haben.

Offenbar kann von einer Naturscala im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein, sondern nur von einer üblichen oder zweckmäßigen, also technisch oder künstlerisch beliebten.

Neben diesen aus natürlichen und historischen Elementen verschmolzenen Tonleitern besteht allerdings noch eine nicht so von Alters her bekannte, die man mit besserem Fug und Recht Naturtonleiter nennt, weil sie im Urphänomen vorhanden, aber freilich mehr durch Berechnung als durch künstlerische Erfahrung zu Tage gebracht ist. Es kommen nämlich bei starken langhaltenden Tonkörpern noch mehr Ober-Töne als die erstgefundenen 1 2 3 4 5 6 zum Vorschein. Alle jenseit der 6, welche nicht Doppelungen oder Hälftungen der früheren sind, dissoniren zum Grundtone, d. h. geben mit dem Grundton Schwebungen, so daß also gewissermaßen die Natur selbst die Dissonanz oder doch den Weg zu ihr öffnet; undeutlich und unvollkommen in aushallenden Saiten oder Pfeifen, klarer bestimmt in tonisch gegliederten discret tönenden z. B. Waldhörnern, wenn ihre Naturtöne geblasen werden ohne künstliche Klappen oder Ventile. Die sogenannte Hornscala, welche sich auch auf Fagotten und Posaunen darstellen läßt, indem der Bläser sich aller Fingerkünste entschlägt und nur mit dem Athem allein die Töne erklingen macht, ist etwas mühevoll heraus zu bringen, bei einzelnen Tönen schwankend und endlich bei immer kleineren Theiltönen der dritten Octave nicht mehr vom Bläser zu erreichen, sondern entweder durch Berechnung zu schließen, oder auf verkürzten

Saiten mit dem Finger zu greifen, wo dann das Naturphänomen der künstlichen Nachahmung weicht.

Diese Naturscala nun ist folgende

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | C | c | g | c′ | e′ | g′ | b′ | c″ |
| (8) | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| (c″) | d″ | e″ | f″ | g″ | a″ | b″ | h″ | $c^3$ u. s. w. |

Welchen Gewinn auch die Wissenschaft von dieser Tonleiter habe, ihre Anwendung ist überall eine sehr beschränkte: am Monochord ist sie allenfalls darzustellen; bei den technischen Maaßen der Instrumentenmacher wird sie nur theilweise zu Grunde gelegt.

**25.** Auch die Urgestalt des Rhythmus wird von menschlicher Freiheit vernommen und danach verändert zu mannigfaltigen Formen, die jedoch wie die harmonischen am Naturgrunde haften und aus ihm allein völlig verstanden werden. Von dem ursprünglichen Rhythmus des Pendelschwungs oder des einfachen Gegensatzes 1 : 1 = 2 : 2, der rhythmischen Dyas (Zweiheit) muß alle rhythmische Wissenschaft ausgehen, wie auch historisch die Wort- und Ton-Kunst anhebt mit Dupel-Rhythmen.

Der grade Rhythmus ist das Grundmaaß der ältesten und spätesten Tonwerke: der ältesten, im gregorianischen accentus, welcher nur Hebung und Senkung ohne Drittes kennt, der jüngsten in den modernen Tanz- und Marsch-Rhythmen welche der modernen Polarität von Dur und Moll gleichlaufend ist. —

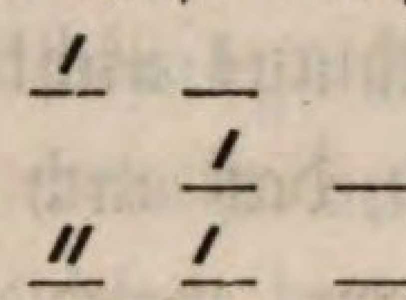
Ihm gegenüber erhebt sich als Anderes, als Mischung oder Mittelung die Dreitheiligkeit, welche in der Natur als Rhythmus nicht vorhanden ist; als menschliche Erfindung ist sie Vergeistigung des Rhythmus, und trägt den Ausdruck pathetischer Erhöhung in sich, daher wohl die mittelalterliche Auffassung, den TripelRhythmus mensura perfecta zu nennen im Gegensatz der elementaren niedrig natürlichen Zweitheiligkeit, der sogenannten mensura imperfecta. — Die mensura perfecta hieß hinfort das Abbild der göttlichen Dreiheit: so ward sie der göttlichen Trias des Dreiklangs vermählt als gleichsam harmonischer, Harmonie gewordener Rhythmus. — Hiebei wird uns nicht irren, daß die frühesten Notationen unserer modernen Mehrstimmigkeit (überwiegend oder allein? vgl. Bellermann Mensuralnoten p. 34) im Tripeltacte stehen; denn nicht allein zeigen die vor Franco bräuchlichen Rhythmen, wie seine eigenen Beispiele, dyadisches Maaß, sondern es behauptet sich das Ueber-

gewicht der *δυὰς ῥυθμική* auch innerhalb der Tripelrhythmen, so bei Palestrina wie bei den Heutigen, indem alle größeren Gruppen endlich zur Zwei wiederkehren und darin schließen. Dasselbe beweist nicht allein die Betonung der gregorianischen Psalmodie, sondern auch die sämmtlichen Stellungen der Arsis und Thesis bei Dissonanzen sowohl im graden als im ungeraden Tacte vgl. § 104, Gattung V.

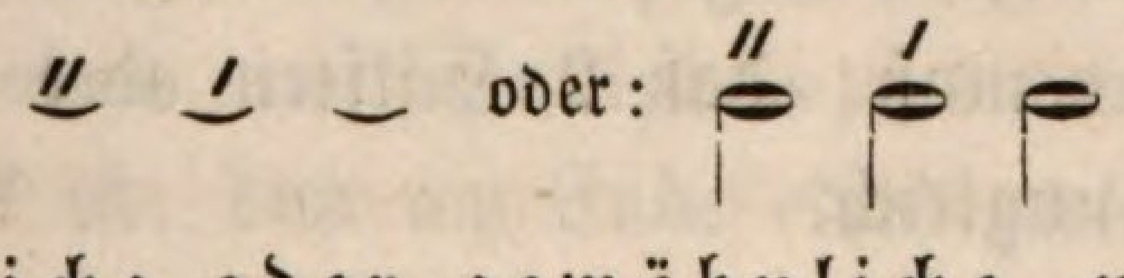
Es hat sich in einige neuere Musiktheorien eine Lehre eingeschlichen, die in anderer Weise zuerst Boeckh de metris Pindari aufgestellt hat: es sei nämlich der gesammte Tripelrhythmus ein irrationaler, gleichsam als gebrochener (erweiterter oder verkürzter, gemischt verschobener) zweitheiliger zu betrachten, daher die Accentuirung der triplirten Füße oder Tacte ursprünglich folgende



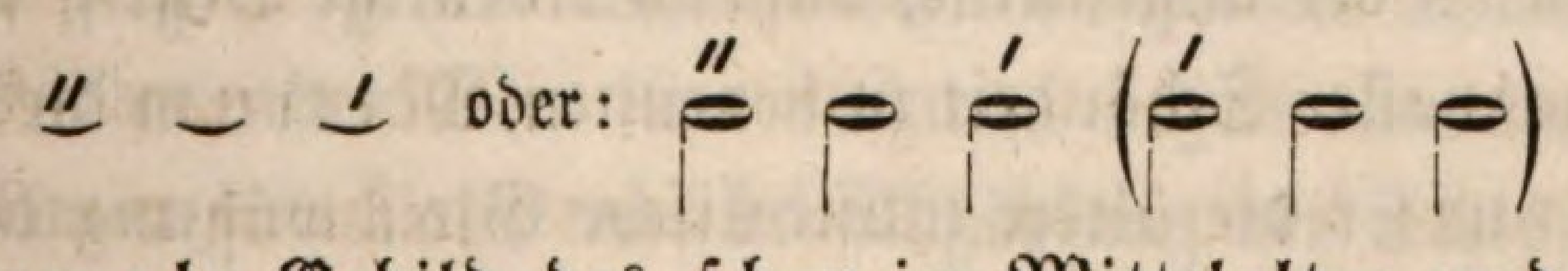
entstanden aus der Ineinander-Schiebung von zwei zweitheiligen



was Hauptmann Harm. u Metr. p. 225 § 9 geistreich zu begründen sucht. — Daß jene Betonung die ursprünglich griechische sei, ist noch zu beweisen; daß sie der mittelhochdeutschen Dichtung zu Grunde liege wird insgemein angenommen, obwohl es nicht strenger als von Boeckh auf antikem Gebiet bewiesen ist; daß sie der modernen Musik zu Grunde liege, ist entschieden falsch. Jeder Musiker weiß, und der Historiker kanns bezeugen daß unser musicalischer Tripeltact nicht diese Betonung



als die herkömmliche oder gewöhnliche, normale hat, sondern diese



denn das normale Gebild des schon im Mittelalter modernen Tripeltactes ist nächst der gleichtonig gedrittelten Form  immer dieses , während das andere



als das abnorme, widerharige gilt, welches aus Zerschneidung hervorgegangen Syncope genannt wird.

Die Boeckhische Theorie des Tripel-Rhythmus beruht auf der Ansicht, alles Triplirte für irrational zu erklären, weil es der einfachsten ratio des absoluten Gleichgewichts — des Pendelschwunges der Zwei — wider-

spricht. Aber dabei ist übersehen, daß sowohl der Triangel in der ebenen Zeichnung als die Verbindung dreier Glieder in der Architectur vollkommen symmetrisch rhythmisch erscheinen. Und jenen leisen Ueberton des dritten über das zweite Drittel ″ – ′ zeigt sowohl unsere Sprachweise liébliché — nicht liébliche! — als auch der Zug der Hand, wenn man rasch ein Dreieck zeichnet Δ welches, ohne Lineal, in natürlichem Schwunge versucht (was mit 6fachem Ansatz geschehen kann) immer ein Uebergewicht des dritten über den zweiten Strich zeigen wird.

Das rhythmische oder Tact-Gefühl ist weiter verbreitet als das harmonische oder Ton-Gefühl; daher nicht bloß unmusicalische Menschen sondern auch die meisten Thiere eher vom Rhythmus ergriffen werden als von harmonischer Melodie. Wie das rhythmische Wesen nun ein durchaus elementarisches ist, so ist es auch jedem Menschen das Erst-Faßliche, und es ist eine höchst moderne Schwäche — tactlos zu sein, am Tacte zu wackeln, den Rhythmus nicht begreifen wollen.

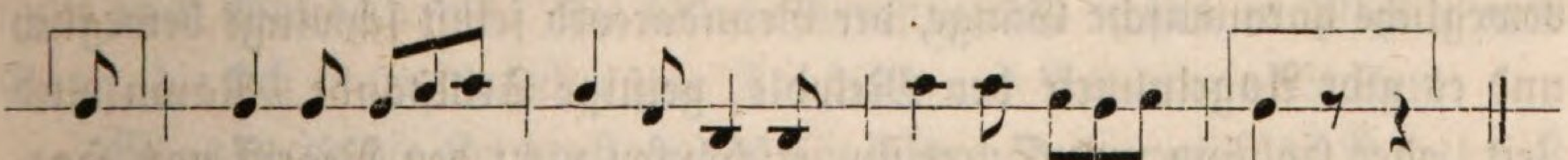
Auffallend mag es scheinen, daß auch einiger Maßen kundige Dilettanten zuweilen nicht heraushören „welch ein Tact das sei" duplirt oder triplirt. Das beruht aber entweder auf falschem Vortrag, oder es ist Schuld der Lehrer, die nichtmal das einfachste Experiment des Tactirens in Besitz haben: sonst würde an dem derben schallenden Tactstock sichtbar und hörbar sein, woran man den Tact erkenne: an der Wiederkehr desselben Hauptschlages. Wie oft der schwere Schlag wieder kehrt: dieses Wie oft, nach wie viel Zwischenräumen, ist das Grundmaaß 2 oder 3. Freilich gehört dazu auch, was man manchen Virtuosen noch erst sagen muß: daß 2 Hälften oder 3 Drittel rc. ehrlich gleich seien, nicht ungleich.

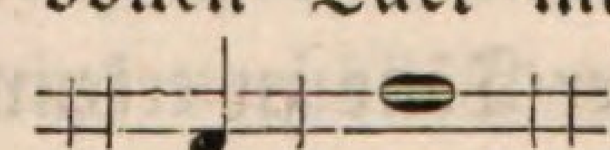
Man unterscheidet wohl Rhythmus Metrum Mensur und Tact, so daß Rhythmus der allgemeine, daher vieldeutige Begriff sei, alle Wohlbewegung maaßvoller Schönheit zu benennen, Metrum die Wortmessung im Verse, Mensur die ältere musicalische Gleichwägung der Tonmassen — zuweilen auch das Tempo (vgl. Haßler Vorrede zu s. Kirchengesang 1608), Tact die seit bald 200 Jahren übliche Gliederung in gleichmäßig mensurirten Melodie-Gruppen. Uns berührt diese Unterscheidung nicht wesentlich: die Mannigfalt des Rhythmus tritt bei den einzelnen Kunstformen hervor § 74. 77. wo dann auch von den sogenannten einfachen und zusammen gesetzten Tacten rc. die Rede sein wird.

**26.** Fassen wir an dieser Stelle, wo der Uebergang von der Natur zum Geiste geahnt wird, das bisher Gefundne zusammen, um die Forderung des Künftigen vorzustellen. Erstens ist ausgemittelt, daß das

Tonwesen nicht menschliche Erfindung ist, sondern ein Gegebenes über dem Menschen. Solche Vordersätze sind nicht bloß wissenschaftliche Sätze ohne practischen Werth, sondern für das Verständniß der Kunst wesentlich, da sie mindestens sicherstellen ob es absolute Kunstgesetze gibt. Niemand wird dieß läugnen der den Anfang richtig erkannt hat; es gibt Gesetze einer unwandelbaren Macht, in deren Gehorsam des Menschen Wille gebunden ist. Das Hauptgesetz ist: der Schluß muß consonirend sein; und zwar zum Grundtone. Dieß braucht nicht jedesmal der erstgewählte Grundton zu sein; aber der Schluß muß als Grundton erklingen, das heißt: der tiefste Ton des Schlußaccordes muß entweder oberhalb seiner lauter Töne tragen die zu ihm als Octave Quint oder Terz stehen; oder es bildet das Ende — der einfache Ton selbst mit etwaigen Octavendoppelungen, wo dann im tiefen Orgel- oder Saiten-Klang der Grundaccord leise mitklingt, und wo er unhörbar ist von der Seele hinzu gedichtet wird. Auch die einstimmige Melodie hat harmonischen Hintergrund, denn jede Melodie beruht auf einem Grundton, und jeder Grundton hat hörbar oder verborgen den Dreiklang in sich. Im modernen Sinne spricht dieß Gesetz Rousseau aus: chaque son est une harmonie; im antiken Sinne sagt dasselbe Aristoxenus 53: τέλος τοῦ ἑξῆς μελῳδουμένου ἐστὶ σύμφωνον = der Schluß des Melodischen ist consonirend.

Jenem Gesetze gleich steht das rhythmische daß im Haupt-Accent geschlossen werde, das ist: im Anfang einer Dyas oder Trias, welches Euler tentamen theoriae musicae p. 52 in den Worten ausspricht: Postremus sonus debet esse principalis, — wovon eine Folgerung für die moderne Musik ist, daß am Ende eines gleichtactigen Tonsatzes der Tact deutlich hervor trete. Man kann daher die ältere Regel «in fine videtur cujus toni» = am Schluß erkennt man die Tonart, auch auf den Rhythmus anwenden «In fine videtur cujus mensurae» = am Schluß erkennt man den Tact, was bei Abzählung der Schlußpausen auftactiger Melodien von Bedeutung ist z. B.



Umgekehrt schrieben ältere Componisten zum Auftacte vollen Tact mit Pausen, also  (statt unseres ) welche richtige Schreibung ein neuerer Theoretiker dahin mißverstand, als fehle dort ein ergänzendes Instrument, wovon das Gegentheil erwiesen ist.

Zweitens wird mit solchen Erörterungen auch die Frage angeregt: wie sich Idee und Geschichte zu einander verhalten. Wenn man fragt, ob Idee und Geschichte einander dergestalt decken, daß nirgend ein Ueberschuß bleibe, und das logisch Erste auch in der practischen Uebung geschichtlich zuerst hervor trete: so ergibt sich freilich daß in zeitlicher Erscheinung sie einander nie und nirgend völlig entsprechen, indem die göttliche Schöpferkraft das Naturwerk fertig hinstellt mit verborgenen Gedanken, welche erst lange nachher die menschliche Vernunft wieder findet; daher denn Idee und Geschichte oft in umgekehrter Bewegung erscheinen, weil des Menschen Sache ist, die göttlichen Ideen nach der That nachzudenken, die in Gott vor der That gedacht sind. Es ist die Urlüge des objectiven Rationalismus, sich so zu geberden als ob Natur und Geist, Idee und Geschichte, Ding und Wort einander in dieser Welt völlig entsprächen. Nur das göttliche Wort ist zugleich das Ding selber (vgl. August. Confess. fin.); jedes menschliche Wort wird seiner Unzulänglichkeit inne, Kraft welcher neben allem Gesprochenen ein Ueberschuß bleibt, der nicht in Worte aufgeht, weil er das überschwängliche Leben selbst ist. Wie aber die Geschichte mit verborgenen Fäden an der Idee hängt und dennoch einen logischen Fortschritt zeigt, den erst späte Zeiten gewahr werden, das ist auch auf unserem Gebiete sichtlich in dem Gange aus Einfalt in Vielheit, welchen u. a. die historische Succession der ersten Consonanzen beweist. Am spätesten wird das Totale Ursprünglichste, der Durdreiklang, wiedergefunden, durch ihn aber die erste Natur wieder hergestellt, und seitdem erst die wunderbare Kunst ganz enthüllt.

Drittens wird nun auch deutlich sein was es mit dem in modernen Systemen gangbaren Gegensatze von Harmonie und Melodie auf sich habe. Vorhanden ist er freilich, und hat sich in den letzten Zeiten gesteigert; ihn aber als logischen zu fassen wie etwa Raum und Zeit gegenüber stehen, so daß Harmonie der Raum wäre wo die Töne aufgeschichtet seien, eine Säule, deren Spitze der Melodieton: das ist ein unglücklicher Versuch, die feste Wahrheit in flüssigem Witze zu umschreiben. Es gibt bewegliche harmonische Gänge, der Grundaccord selbst schwingt beweglich und es gibt Angelpuncte der Melodie, geistige Stillstände. Raum und Zeit, oder Cohäsiv und Successiv, erschöpfen nicht den Begriff von Harmonie und Melodie: das Wesentliche ist, die Harmonie als Leiblichkeit der Töne zu erkennen, die Melodie als geistige Kunstgestalt. Ihre gesonderte Betrachtung ist der Lehre nützlich; schädlich aber, in den Gegensätzen zu verharren als ständen sie gegen einander wie todter Leichnam und abstracter Geist.

Die nächste Aufgabe wird sein, die Kunstlehre zu entwickeln nach ihrem elementaren, ästhetischen und idealen Inhalt. Das Elementare ist die Erkenntniß der aus dem Natürlichen ins Menschliche eingetretenen Tongestaltungen an sich: Melodie an sich, Harmonie an sich, Rhythmus an sich und der Dreie Wechselwirkung. Letzteres ist der Uebergang zu den ästhetischen Typen, welche die Kunstvernunft historisch empfängt und aufbewahrt, und auf ihrem Grunde freibildend erbaut die Ideal-Gestalten oder concreten Kunstwerke.

Während die erste Untersuchung den natürlichen Weg einschlagen mußte vom Rhythmus durch die Harmonie zur Melodie zu gelangen, wird von nun an, da wir auf dem Boden der ihres Grundes bewußten Kunst uns befinden, der umgekehrte Weg gegangen, von der geistig freien Melodie zu den ihr dienenden Kräften der bereits vom Geiste angerührten Harmonie und Rhythmik rückwärts hinab zu steigen, weil nur aus dem Princip der Melodie alle übrigen nicht bloß modernen sondern allgemein musicalischen Ideen zu begreifen sind.

---

## Zweite Abtheilung.

## Kunstlehre.

### I. Elementarlehre: Der Grundformen Wesen, Wirkung und Wechselbeziehung.

**27.** Die Melodie, das auf dem Grunde der Naturleiblichkeit erbaute Tonbild menschlich freier Erfindung, erscheint als Ganzes von Haupt und Gliedern in dem Motiv und dessen Verknüpfungen. Die Melodie wird betrachtet an sich, indem ihr Gliedbau untersucht wird nach Ursprung und Fügung — Genesis und Syntaxis. Den Gliedbau untersuchend nehmen wir Kernhaftes und Schwebendes wahr, oder Stetiges und Wandelbares: die übliche Kunstsprache nennt es Motiv und Gang, die sich unter einander wie Substanz und Accidenz verhalten.

Motiv ist die Keimgestalt des Tonbildes, der springende Punct des Lebendigen, sein Erstseiendes das aus sich neue Gestalten zeugt; Gänge (passages) sind die nicht keimhaften, sondern den Keim verhüllenden, spaltenden fortsetzenden Ableitungs-Gebilde. — Das Motiv mit dem Wort im Satze, dem Fuß im Verse, der Linie im plastischen Gebiet zu vergleichen, wie man wohl versucht hat, ist nicht zutreffend, weil Wort,

Fuß, Linie, Farbe ꝛc. für sich genommen weit mehr Abstractionen sind ohne lebenzeugenden Inhalt, während das musicalische Motiv nur zu denken ist als wirkender Lebenskeim mit vorwärtstreibender Kraft.

Andere technische Ausdrücke von nicht definitiver Bedeutung, die doch viel gebraucht und nicht ganz zu entbehren sind, erwähnen wir hier nur in kurzer Beschreibung. — Melisma heißt ein Tongebild mit melodischem Ansatz, das mehr zierend als grundlegend erscheint; Andere verstehen es auch als ausgehobenes Glied einer Melodie. — Der Gegensatz Melodisch und Recitirend beruht auf dem Verhältniß zur freien Kunst, wonach Recitativ das dem Wortinhalt dienende, Melodie das freie selbstständig schöne Tongebild ist. — Melodisch[1] und Harmonisch oder Melodie und Harmonie in der oftgehörten Weise als entgegen gesetzte Elemente des Kunstwerks anzusehen hat keinen Sinn, da beide einander fortwährend berühren und umwinden, und immer wechselbezüglich sind als Geist und Natur.

28. Die Motive theilen sich nach Maaßgabe der vorhin erklärten Elemente dreifach, nämlich in

Rhythmische dem körperlichen Gesetz der Schwere folgend, in Zwei und Drei ꝛc.

Harmonische dem psychisch organischen Gesetz der Lust und Unlust folgend: Consonanz und Dissonanz, Intervalle ꝛc.

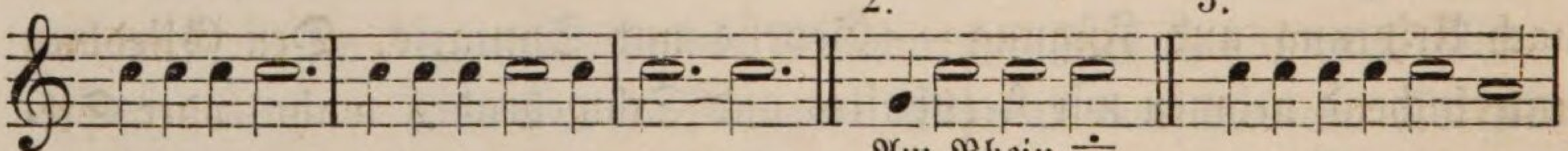
Tonische der selbstbewußten Freiheit folgend, nach der menschlich gesetzten Scala entwickelt.

Rhythmische Motive.

1.

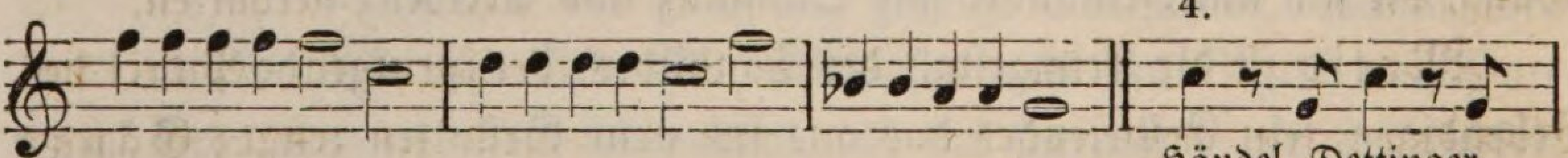


2. 3.



Am Rhein ÷

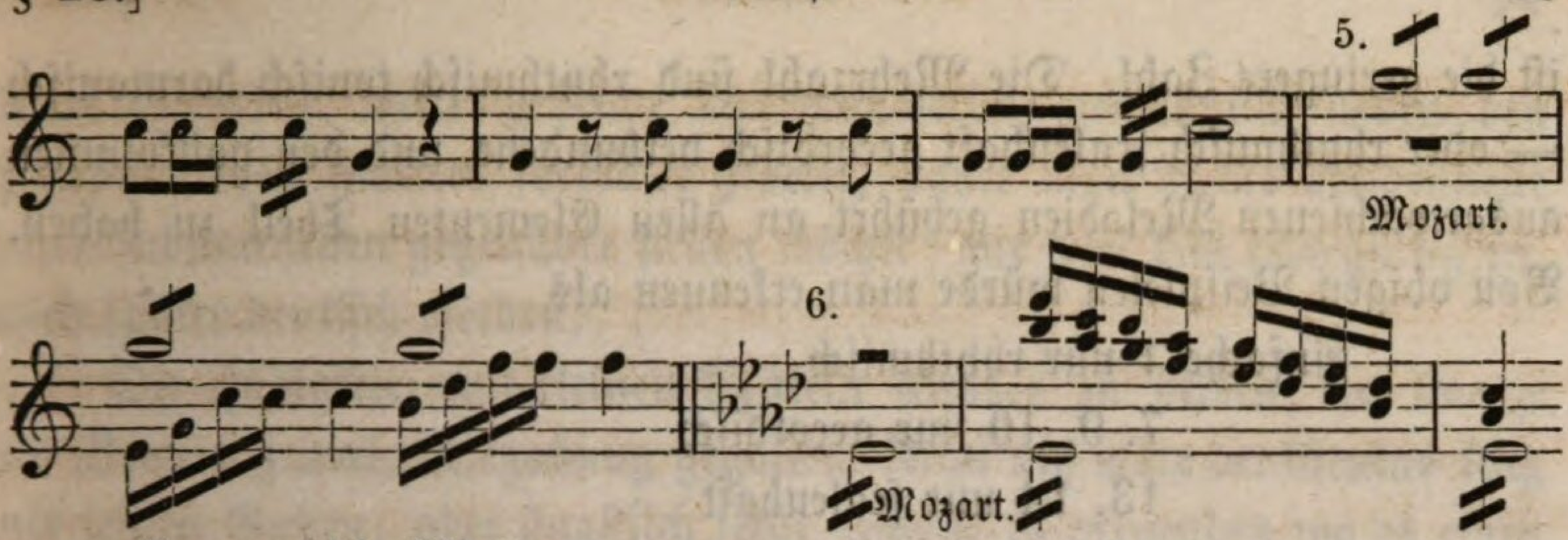
4.



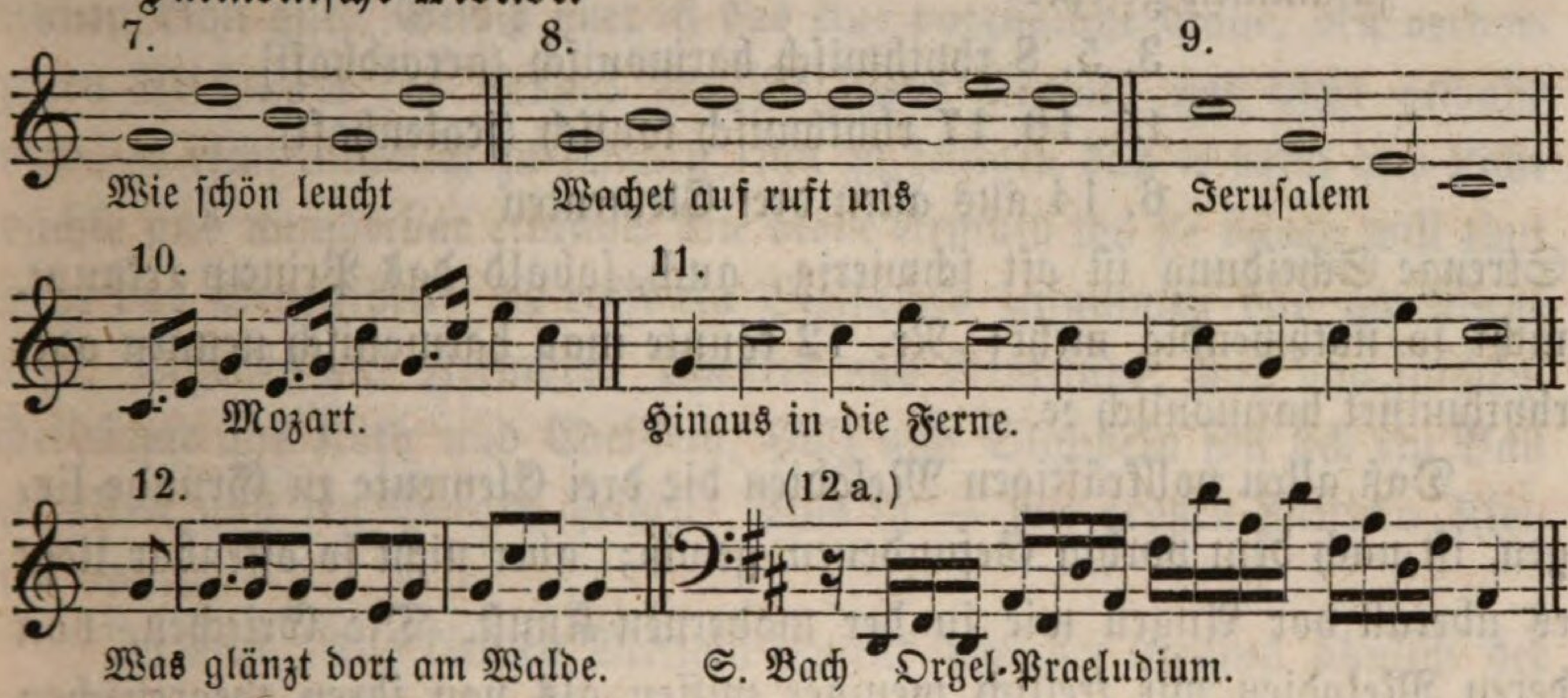
Händel, Dettinger Te Deum.

---

1) Melodisch von jeder Tonbewegung zu sagen als Gegensatz von Harmonisch ist verwirrend, weil auch accordische Motive Melodien bilden; wir nennen das Erstere Tonisch, Scalenhaft.




## Harmonische Motive.




## Tonische oder Scalen-Motive.




Diese Beispiele, aus den dreierlei Elementen abgelöst, zeigen wie einfach die Ursprünge der Melodien sowohl vocaler als instrumentaler, so geistlich als weltlich, sein können; zugleich aber ist daraus ersichtlich, daß auch die einfachsten Motive schon mehrerlei, wo nicht alle Elemente in sich fassen. Rhythmisches Element ist fast in allen fühlbar sei es grundlegend oder mitwirkend; rein scalenhaft oder rein accordisch

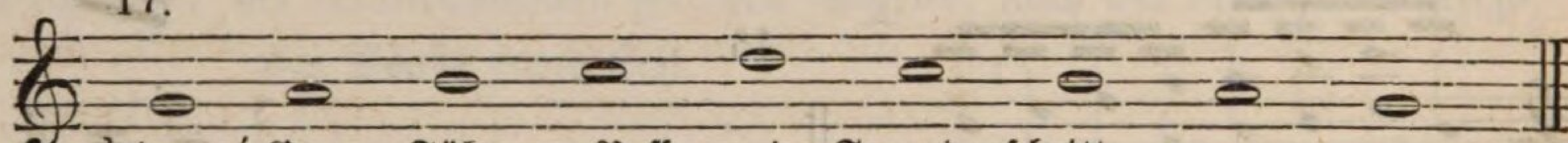
ist die geringere Zahl. Die Mehrzahl sind rhythmisch tonisch harmonisch — oder rhythmisch scalenhaft accordisch verbundene, und den vollkommen ausgewachsenen Melodien gebührt an allen Elementen Theil zu haben. Von obigen Beispielen würde man erkennen als

einfache 1 nur rhythmisch
7. 9. 10 nur accordisch
13. 14 nur scalenhaft
zusammen gesetzte
3. 5. 8 rhythmisch harmonisch (accordhaft)
15. 16. 17 rhythmisch tonisch (scalenhaft)
6. 14 aus allen drei Elementen

Strenge Scheidung ist oft schwierig, auch, sobald das Princip erkannt, nicht so nothwendig mehr; Nr. 12 könnte man harmonisch nennen oder rhythmisirt harmonisch ꝛc. —

Daß allen vollkräftigen Melodien die drei Elemente zu Grunde liegen, ist nach dem vorhin Gefundenen gewiß; aber nicht so offenbar liegt es überall vor Augen wie in der modernen Kunst. Die Griechen, von deren Melodien wir freilich weniger wissen als von ihren theoretischen Regeln, scheinen die Melodiebildung = *μελοποιία*[1] fast ohne Bewußtsein ihres harmonischen Grundes aufzufassen, wenn sie nur deren tonisch rhythmische Arten aufzählen, wie Euclides introd. harmon. p. 22 die folgenden viererlei

17.



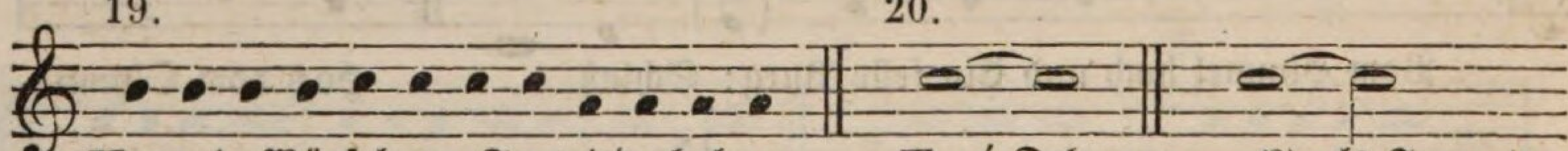
*Ἀγωγή* Gang, Führung, Passagen im Secundenschritt

18.



*Πλοκή* Flechtung, Durchflechtung wiederholter Motive, imitirend

19. 20.



*Πεττεία* Würfelung, Tonwiederholung, gleichsam Potenzirung

*Τονή* Dehnung — (?) als Fermate, Zusammenziehung oder Augmentation, ist nicht klar.

Daß ihnen jedoch das harmonische Princip der clausula tonalis bekannt war, ist § 26 gezeigt.

Bei der Entwickelung der Motive unterscheiden wir wiederholende und weiterführende Formen. Wiederholende beruhen meist auf rhythmi-

1) Davon Melopöie, nicht, wie man oft lesen muß Melopöe oder gar Melopoe, dem französischen melopée, diarrhée, comédie u. s. w. übel nachgeahmt.

schem Grunde; weiter gehende sind mancherlei, gewöhnlich neben den Hauptmotiven matter, farbloser geartet, daher man sie als accidentielle jenen substantiellen gegenüber stellen möchte; wie weit das hier gültig sei, wird später deutlich werden.

Die Fähigkeit, mit kleinen Mitteln Großes zu bilden, hat von je als Beweis genialer Begabung gegolten. Nicht als wäre der Genius karg mit seinen Gaben, oder ängstlich seine Schätze zu vergeuden wo es einen kühnen Bau gilt. Gewiß aber ist das eine vorzügliche Gabe, den verborgenen Reichthum des Keimes den die blöde Armuth gar nicht gewahr wird, so recht innerlich zu schauen, ihn zu zeitigen daß er rasch ans Licht wachse und wunderbar erblühe. Die blöde Armuth wo sie bauen will thut leicht das Gegentheil: sie rafft ein Vielfaches zusammen das am Wege liegt, Eigenes und Fremdes, Theures und Gemeines, und von solchem Gethürme aus Koth und Edelstein, Holz und Stoppeln soll sich ein Bau gestalten und ein Ganzes heißen! Das ist — mit großen Mitteln Kleines bauen.

In dem „Aus kleinen Mitteln bauen" thut der Genius ähnlich der göttlichen Schöpfung, vor der nichts Klein und Groß ist sondern jedes in seiner Wirklichkeit mit Liebe angeschaut und befruchtet wird zu wachsendem Leben. Darin bewundern wir vor allen Mozart und Händel, wie sie so oft aus dem unscheinbaren Keime der πεττεία = Tonwiederholung, rhythmisirter Prime, und der diatonischen Scala unsäglich schön tonbildern; vgl. Mozart in Nr. 5. 6. 14 dieses §; auch im Fugenthema der Zauberflöten-Ouverture. Niemand hat wie Mozart diese Tonwiederholungen so lieblich rührend in Waldhorntönen erklingen lassen; ihr richtiger Vortrag ist der ethische, alle Töne gleichstark, nicht scharf rhythmisch zerschnitten, mäßiger Kraft und doch tief eindringlich. — Händels melodische Tonleitern sind noch kunst- und ideenreicher z. B. im Israel der Chor „das hören die Völker," im Messias: „Ihr Schall gehet aus." — „Der Heerde gleich verirrten wir zerstreut"

21.



22.



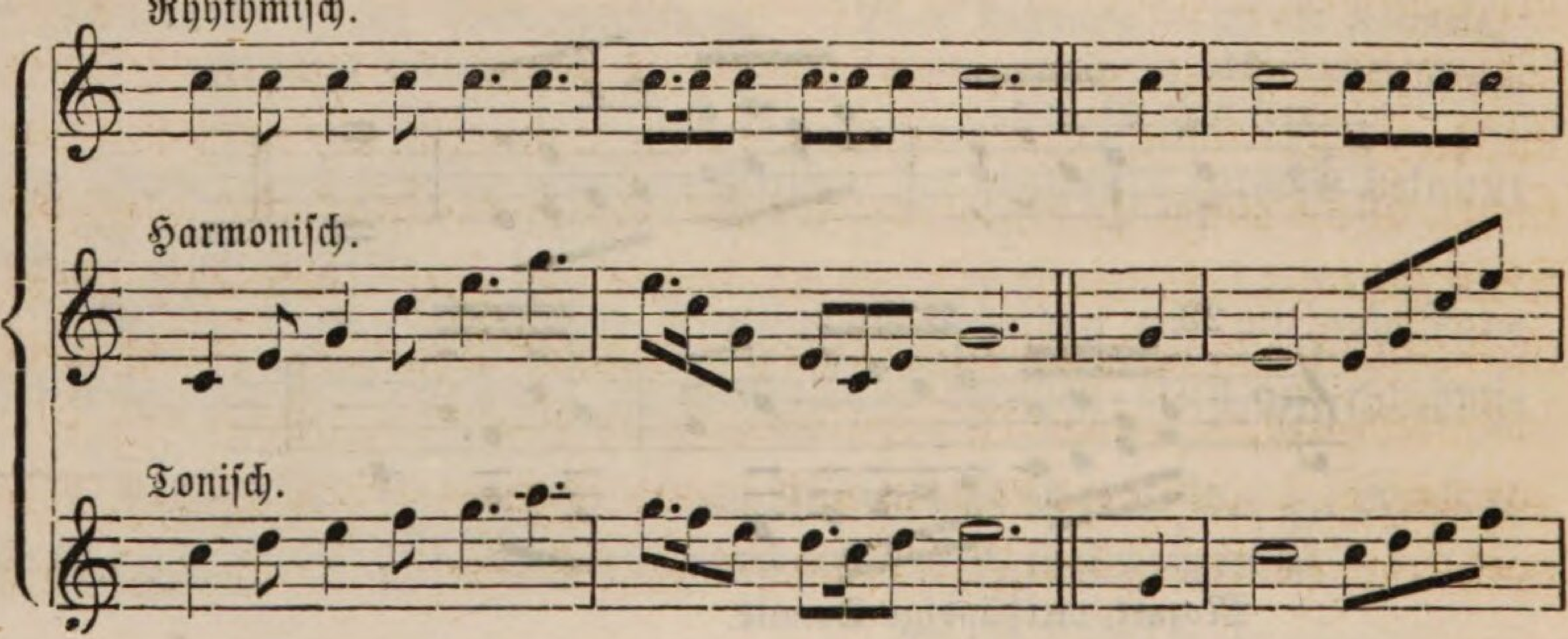
Mozart, vierhändige Sonate.

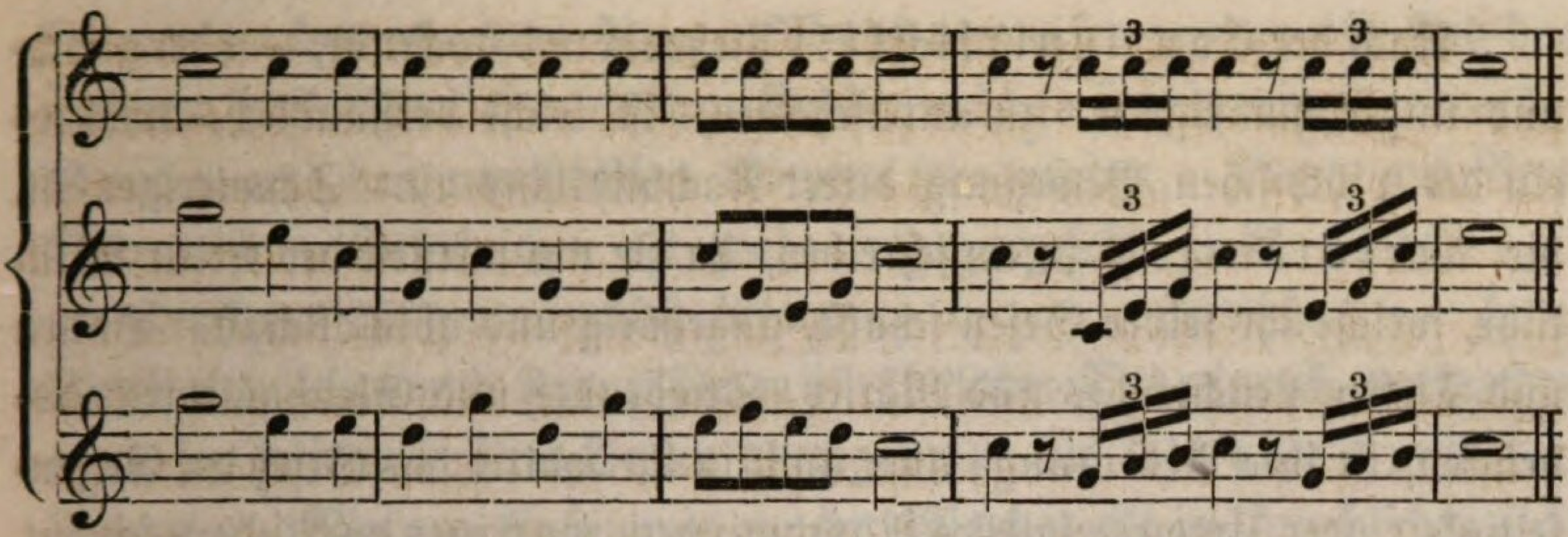
Die Erfindung der Melodie geht also aus von der Grundgestalt eines geistbeweglichen Tonbildes, schreitet fort zu dessen Spiegelungen und Gegensätzen, und erfüllt sich in der ausklingenden Ruhe des stetigen Grundtones. Nun ist zu untersuchen, wie sich bei der Melodieschöpfung die Elemente untereinander verhalten und jedes für sich eigenthümliche Mitwirkung herzu bringen; dann wie das Erfundene nach Außen geht und wirkt, oder wie es empfangen wird als Schön-Wirkendes: diese logische Analysis und psychologische Mystik ist es, was die Wissenschaft der Melodik auszulegen sucht.

**29.** Die logische Analyse sucht die Melodie objectiv dem Verständniß zu öffnen, indem sie ihre Schöpfung auseinander legt, und die Fügung der Glieder nachweist.

Die Schöpfung — Genesis — beginnt mit dem springenden Punct des Motivs, punctum saliens des Embryo. Ein irgendes Melisma, eine irgende Tongestalt, aus den Elementen erwachsen, ist dieser tönende Quell, der ein Irgendes aus der dunklen Kammer des Gemüthes in ein anderes Gemüth hinüber flößen will; ein Ursprüngliches dessen Ursprung wir nicht schauen, aber seine Regung merken an der Regung des empfangenden Gemüthes. Diese empfangende Regung ist der urquellenden Regung gleichartig und ähnlich, des Vorbildes Nachbild, je tiefer geschöpft, je tiefer wiederhallend.

Alle Melodien erbauen sich aus ruhenden und beweglichen Theilen, oder einmaligen und wiederholten: ein Spiegel des Verhältnisses von *λόγος* und *μόρφη*, Idee und Gestalt, Eingeistigkeit und Vielgestalt. Das Erwachsen aus den Elementen geschieht nun, indem die Elemente mit sich selbst oder je eines mit einem oder zweien sich verbinden. Stellen wir die dreierlei Motive in Einseitigkeit und Wechselwirkung nochmals zusammen, damit ihre Verwandtschaft und Gegensätzlichkeit noch schärfer ins Licht trete



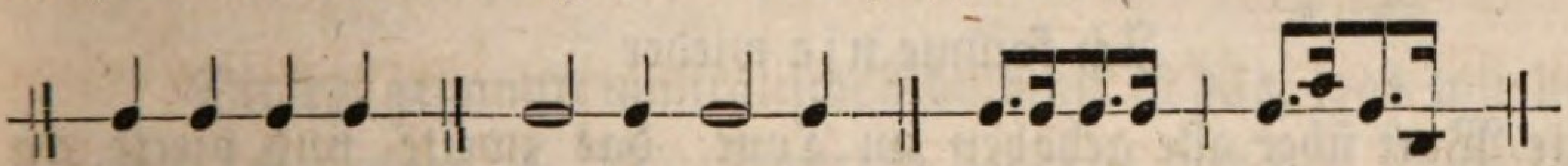


Auf der Durchflechtung der Elemente beruht nun das Sonderleben, die individuelle Gestaltungskraft der Motive. Leicht läßt sich ermessen, wie mannigfach die Combinationen sein können, also wie unbegründet die Furcht, es möge jemals der Reichthum melodischer Fundgruben ausgeschöpft werden, da allein das 7tonige Diatonon 5040 Permutationen gewährt (die 8tonige Scala 40320), ohne die harmonischen 7 Möglichkeiten zu rechnen nach den 7 Hauptaccorden die aus Dreiklang und Dominantaccord hervorgehen, ohne die noch zahlreicheren der alterirten Accorde, ohne die gradezu unzählbaren rhythmischen Möglichkeiten.

**30.** In den rhythmischen Motiven unterscheiden sich folgende: nach der Continuität fließende und stockende,



nach der Accentuation gehende und hüpfende,

 u. s. w.

nach der Quantität duplirte und triplirte. Auch diese drei Arten gehen öfter mit einander als einseitig. — Die Continuität betrifft den ethischen Gang der Bewegung, die Accentuation geht die pathetische Regung an, die Quantität stellt die Leiblichkeit des Rhythmus dar und nähert sich dem harmonischen Principe. Vorwaltend ist in allen rhythmischen Gestaltungen das körperliche Gewicht, und in diesem der allgemeinste Ausdruck von Eile und Weile, Schwere und Leichtigkeit, Standfestigkeit und Schwebung. Bestimmte Seelenbewegungen oder psychische Farben ihnen zuzuschreiben, wie man auch wohl an Versfüßen versuchte, ist unrichtig; so wenig wie der Jambus Fröhlichkeit, der Trochäus Ernst bedeutet, eben so wenig gehört Dupel- und Tripelrhythmus sammt ihren Gliederungen bestimmten Seelenströmungen allein zu: beides wird beiderseits richtig verwandt, denn die äußeren Umrisse der Ruhe und Verharrung ꝛc. können dem heiteren und ernsten Gebiete zum Geleite dienen, umgekehrt die Eile sowohl Zorn als Freude abbilden.

Nach der Continuirlichkeit fließende und stockende, — oder gleich- und ungleichmäßige ꝛc. zu unterscheiden, ist leicht verständlich, weil es ein der psychischen Bewegung direct Nachbildliches ist. Schwieriger ist, die Accentuation zu umschreiben, da sie am meisten der freien Willkühr, welche ihr selber Gesetz schafft, angehörig und abbildlich ist. Höhen und Tiefen, Leuchtendes und Mattes, Strebendes und Gleichgültiges ausdrücken, ist ihre Bedeutung; aber auch in ihr waltet das Gesetz der Gegenseitigkeit oder Urzweiheit alles Rhythmischen, wo Eines am Andern scheint, Eines ein Zweites fordert und zeugt.

**31.** Dunkel erscheint zuerst das Verhältniß des Accents zur Quantität. Denn wenn auch wir Neudeutsche in Folge dichterischen und musicalischen Herkommens gewohnt sind, beide durchgängig zusammen fallen zu lassen, so daß die schwerste Sylbe auch die betonteste sei: so merken wir doch eben so wohl den Unterschied beider, bald als Abweichung vom Gewöhnlichen, bald als Natürlich-Gesetzliches.

Daß Schwere und Hebung, oder Dauer und Betonung nicht einerlei sind, ist an sich klar; beide aber in Gegensatz zu stellen ist dem modernen Gefühle namentlich der germanischen Völker sowohl auf poetischem als musicalischem Gebiete minder eingänglich. Zwar den groben Unterschied zwischen längerem doch tonloserem Worte von kurzem schwerbetonten merken wir alle Tage: so ist in dem

Ich komme nie wieder

das dritte Wort über alle gehoben im Tone, das zweite und vierte an Masse größer, an Ton geringer. Schwerer wird uns aber, den Unterschied in einem einzigen mehrsilbigen Worte festzuhalten, wie

Unzerstörbarer, Unberührbaren,

wo die erste Silbe stärker betont ist als die vierte, die vierte länger von Dauer als die erste; deutsche und englische Betonung neigt dahin, die schwächer betonte auch in der Dauer zu verkürzen. So haben Schiller und Bürger in den Worten

Vórstĕllung — Vórsĕhung

die Quantität vom Accent überwältigen lassen, was nicht eben schön klingt, aber doch dem deutschen Gehöre nicht ganz zuwider, da es sogar provinciell gültig geworden; so z. B. sagt man in Thüringen ziemlich allgemein Gróßhĕrzōg; und im Englischen gilt Walter Scotts Vers

hónoūred and blćssed bĕ the évergrēen píne

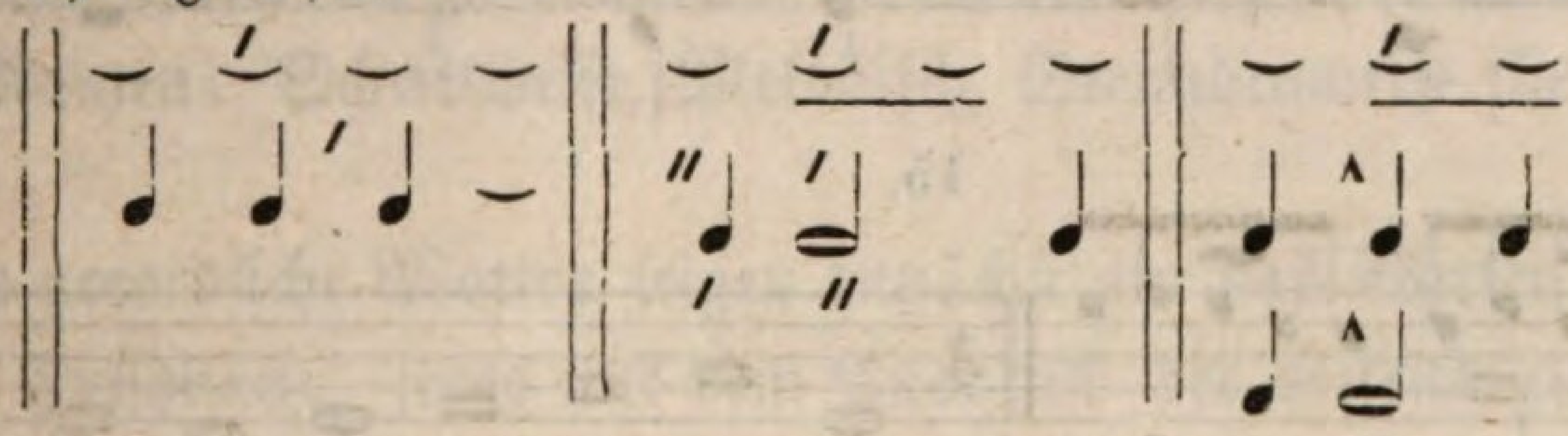
für wohllautend, indem dort die Quantität fast unscheinbar geworden ist neben dem Accent. Mögen jene Beispiele, deren auch bei Göthe, doch

seltener vorkommen, von strenger Metrik verworfen werden: sie sind doch unserem volksthümlich poetischen Gehöre nicht so fremd wie sie etwa den Griechen und den augusteischen Römern sein würden. Wort- und Vers-Accent ist im Griechischen oft grade entgegengesetzt z. B. Odyss. 1, 2 πτολιεθρον ist grammatisch betont ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑, poetisch ⏑ ⏑ ⏓́ ⏑. Im Lateinischen und Französischen ist ähnlicher Widerspruch vorhanden, aber so, daß das Vers-Ende durchgängig[1] die Einheit herstellt, Accent und Metrum einstimmig macht; Gleiches gilt im Griechischen nicht.

Diese Beispiele aus der Wortdichtung machen den Unterschied deutlicher, der auch in der Tondichtung vorkommt. Grundregel unserer neueren Musik ist, daß Schwere und Betonung übereinstimmen, also gewöhnlich accentuirt wird

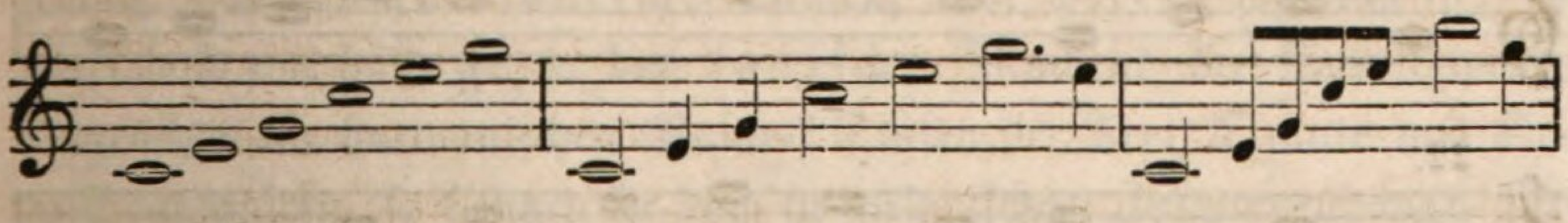


Abweichungen sind

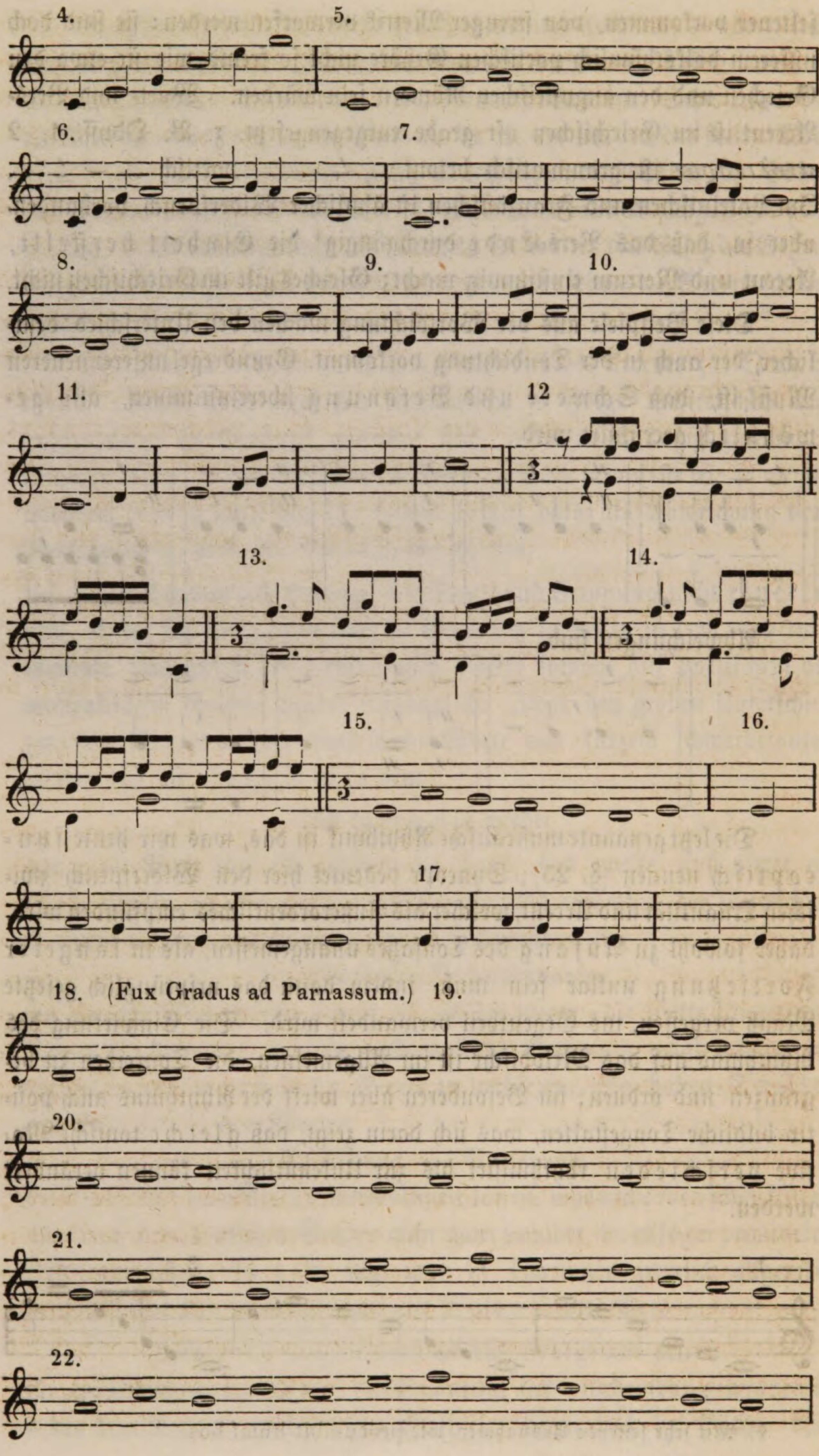


Die letzt genannte musicalische Rhythmik ist das, was wir heute syncoptisch nennen (§. 25); Syncope bedeutet hier den Widerspruch zwischen Quantität und Accent, welcher als Außerordentliches empfunden wird, daher sowohl zu Anfang des Tonsatzes unangemessen, als in längerer Fortsetzung unklar sein muß, indem dann das ursprünglich gesetzte Maaß vergessen, ins Gegentheil verwandelt wird. Die Einwirkung des Rhythmus auf das Melodische ist im Allgemeinen, die Tonreihen zu begränzen und ordnen; im Besonderen aber wirkt der Rhythmus auch positiv bildliche Tongestalten, was sich darin zeigt, daß gleiche tonische Motive verschieden rhythmisirt bis zur Unkenntlichkeit können verändert werden.

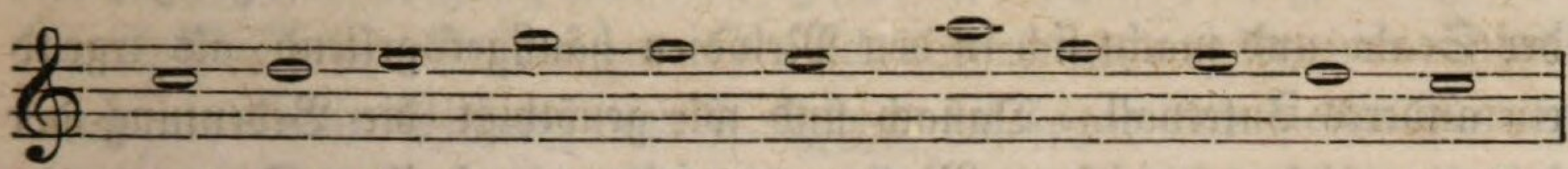
1. 2. 3.



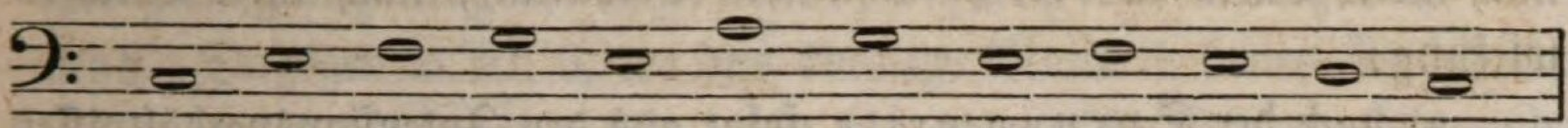
1) Mit sehr seltenen Ausnahmen, wie procumbit humí bos.


4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12
13.
14.
15.
16.
17.
18. (Fux Gradus ad Parnassum.) 19.
20.
21.
22.

23.

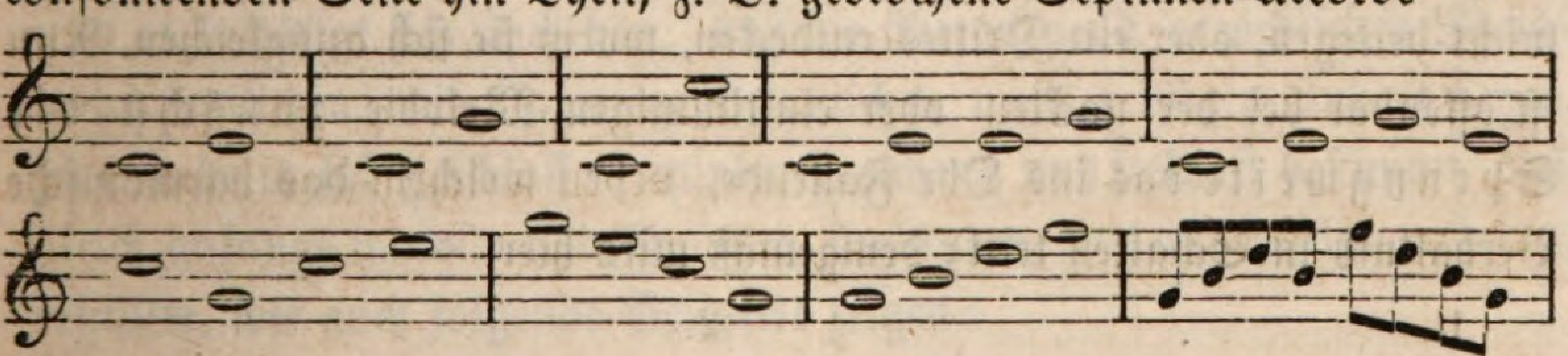


24.



**32.** Harmonische oder accordische Motive sind ein Mittleres zwischen den rhythmischen und tonischen, das vermittelnde Band des Allgemeinsten und Besondersten. Zwischen harmonischen und tonischen Motiven besteht aber ebenfalls eine Wechselwirkung, ein Vereint-Gegensätzliches, dessen Betrachtung in den Anfängen kaum getrennt werden kann, bei fortlaufenden Verwicklungen aber genauere Unterschiede zeigt. — Dabei erinnern wir aus dem Vorigen, daß die gangbare Benennung „schritt- und sprungweise" nicht überall treffend genug ist, das tonische und harmonische auseinander zu halten; zudem ist die schwankende Terminologie lästig, wo Schritt und Stufe oft verwechselt wird; deutlicher wäre, jedesmal das Intervall zu nennen: Secunde, Terz u. s. w. und ja nicht etwa die Namen: Schrittweise, Melodisch, Secundenweise für einerlei zu nehmen.

Rein accordische Motive zeigen zunächst nur das Wirken der Consonanz und Dissonanz, jenes mit dem Ausdruck der Befriedigung, dieses mit dem des Unfriedens und Strebens nach Lösung. Die consonirenden tragen leicht den Schein sinnlichen Behagens, heiterer Pracht oder gleichgültigen Verharrens; und hieran haben auch die Dissonanzen nach ihrer consonirenden Seite hin Theil, z. B. gebrochene Septimen-Accorde



daher dieselben, insofern sie dem characteristisch melodischen Princip ferner stehen, in contrapunctischen Themen seltener verwandt werden (§ 110). Bei der psychischen Wirkung der accordischen Motive merken wir jedoch, daß das harmonische Element nicht allein wirksam ist: es wirkt bald mit bald gegen das tonische Moment der Sprungweite. Ungeachtet die harmonischen (Natur-) Stufen der Terz, Quinte und Octave consoniren, so klingen sie doch in melodischem Zusammenhange, der Sprungweite wegen, schärfer und aufregender als die mildschreitende Se-

cunde, welche harmonisch dissonirt; die Secunde aber ist Ausgangspunct der Scala und macht sich in den Melodien häufiger geltend als irgend ein anderes Intervall. Danach sind wir genöthigt die Bedeutung der harmonisch-tonischen Motive anzusehen: nach ihrer Sprungweite, nach ihrem Intervall oder harmonischen Verhältniß, nach ihrer Wechselwirkung:

a) nach der Sprungweite folgt aus den Intensionsverhältnissen der Stimmen, daß

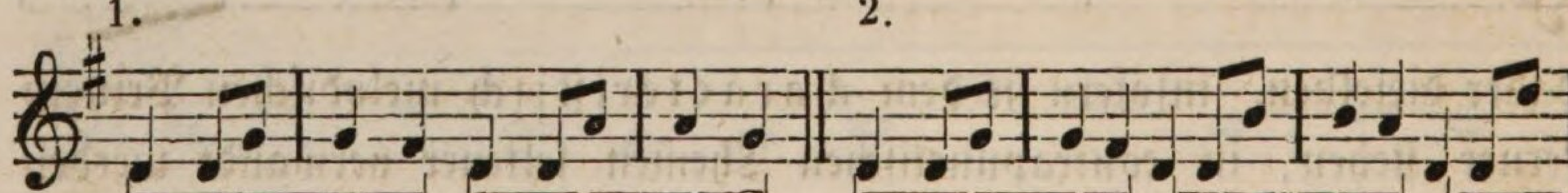
die Secunde milder klingt als die Terz,
— Terz — — — — Quarte und Quinte,
— Quinte — — — — Sexte und Octave,
— Sexte — — — — Septime und Octave,
— Septime (klein) — — — Octave.

b) Nach dem Intervall folgt aus harmonischen Verhältnissen, daß

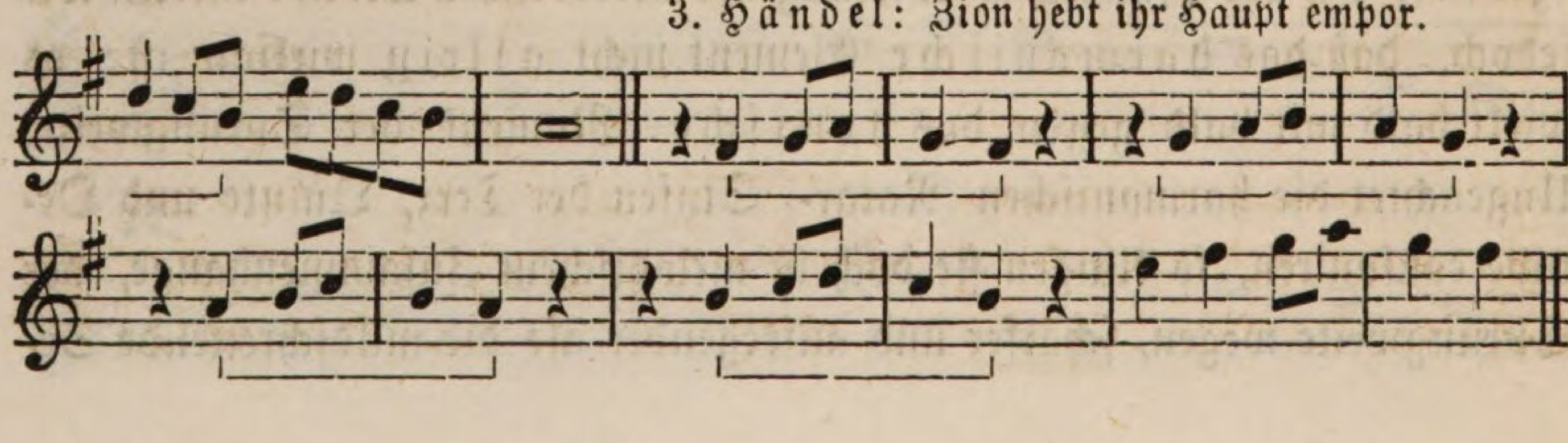
die Terz milder klingt als die Secunde und Quarte,
— Quinte — — — — Quarte,
— volle Quinte — — — Minderquinte,
— volle Quarte — — der Tritonus,
(holländisch genannt: schwellende Quarte)
— große Sexte — als die kleine Septime,
— Octave — — — Septime.

c) Die Wechselwirkung ist Gegenstreben und Einigung beider Einflüsse. Wie ist es aber möglich, daß in demselben Intervall beide Einflüsse stattfinden und dennoch das einheitliche Tonbild bewahrt bleibt? Denn wenn die Secunde harmonisch schärfer, tonisch milder klingt als die Terz 2c., so müssen wir entweder einem der beiden jeweilig ein Uebergewicht beilegen, oder ein Drittes entdecken, worin sie sich ausgleichen. Nun ist offenbar bei der nackten oder einstimmigen Melodie zunächst die Sprungweite das ins Ohr Fallende, neben welchem das harmonische Verhältniß in Schatten tritt; demgemäß wird hier

1. 2.



3. Händel: Zion hebt ihr Haupt empor.



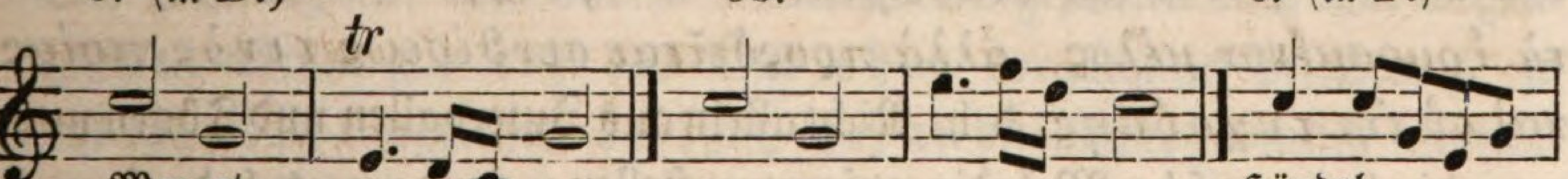
in Nr. 1 die Bewegung milder klingen, in 2 schärfer, obgleich dort die zweite fünftonige Gruppe zur ersten sich dissonirend verhält, hier consonirend; und diese Wirkung von Nr. 2 wird sich sogar über die Einstimmigkeit hinaus bei einfacher Begleitung behaupten, weil diese hier eintönig und gleichgültig klingen, daher dem tonischen das Uebergewicht lassen muß. Dagegen in Nr. 3, wo das 4malige Motiv in seinen Tonschritten fast durchaus gleichmäßig geht, tritt die accordische Wirkung dringender hervor, indem die jedesmalige Cadenz den Wechsel der Tonica- und Dominant-Harmonie deutlich anzeigt; und auch dieß bewährt sich gleicherweise in ein- oder mehrstimmigem Falle. Wir nehmen daraus die Regel, daß wenn zu Motiven gleicher Sprungweite verschiedene Accorde, oder umgekehrt zu Motiven gleicher Harmonie verschiedene Sprungweite gebraucht ist, jedesmal das Gleichbleibende in Schatten trete, das Ungleiche heraustrete, den Sinn zu reizen. Fände kein erheblicher Gegensatz zwischen Sprungweite und Harmonie statt, also daß harmonisch consonirende Motive mit ähnlichen Sprungweiten zusammen träfen — ein überaus seltener Fall, so würde beides sich indifferenziren und alles Gewicht der Rhythmik zufallen, ähnlich wie in dem Anfang des Körner-Weberschen Liedes

4.



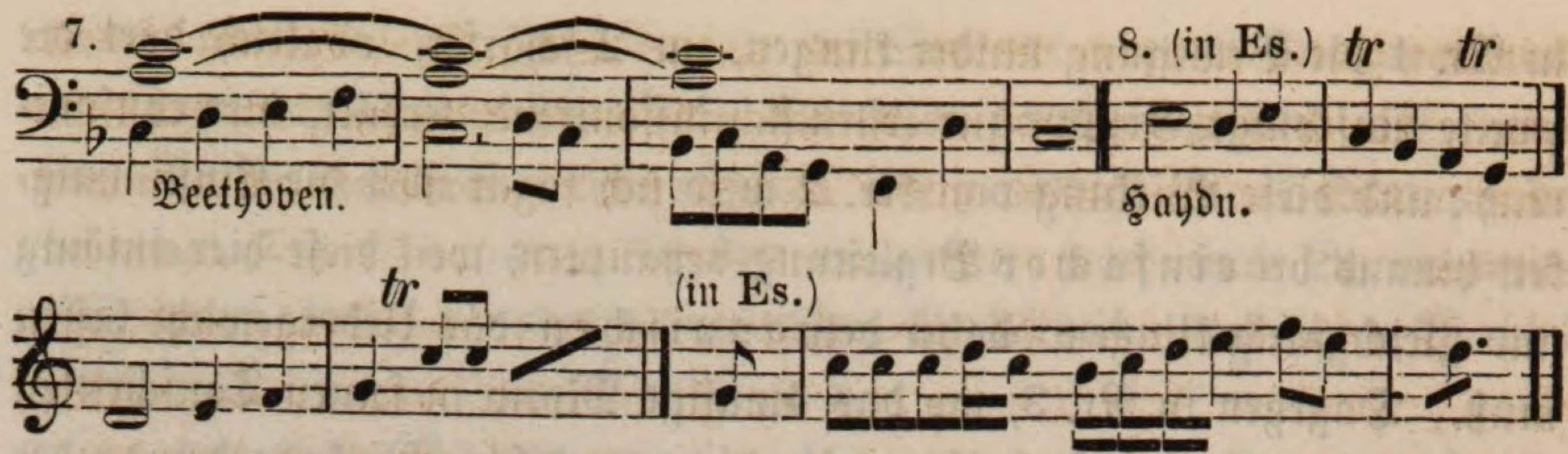
Im Ganzen ergibt sich also, daß bei Motiv-Wiederholungen mit veränderten Intervallen mehr die tonisch melodische Spannkraft, bei unveränderten mehr die harmonische Leiblichkeit in Wirkung tritt; und es bestätigt sich auch hier, daß die überwiegend accordischen Motive mehr sinnlichen, die überwiegend tonischen mehr geistigen Inhalt hegen: jene mehr in sich geschlossen, minder sprechend und seelhaft bestimmt, diese gleich anfangs individuell bestimmter, strebender, weil willkührlichen Lebens erfüllter, wie auch folgende Beispiele zeigen:

5. (in D.) 5b. 6. (in F.)



Mozart. Händel.






Die drei melodischen Elemente entsprechen den drei Laut-Aeußerungen Schall Klang und Ton. Allgemein schallend ohne Klang und Ton ist das Nackt-Rhythmische; Klang gehört der schwebenden in sich selbst spielenden Saite, auch der Menschenkehle, soweit sie nur natürlicher Tonfreude nachgeht; Ton ist die vernünftig deutbare Stimme. Sang und Klang heißen in der Volkssprache soviel als Vocal und Instrumental; dem Instrumental ist eigen das Klingen, die Klangfarbe, Klangschönheit, harmonische Mannigfalt — vgl. Chrysanders Schrift „Ueber die Molltonart" — der bewußten Menschenstimme gebührt zu singen in freigewählten Schritten Sprüngen Windungen und Stillständen. Das Höhere umfaßt das Niedere und ist eben durch das Umfassen das Höhere: daher der Menschengesang mit Nothwendigkeit in sich faßt das anorganische Gerippe des Rhythmus und die organische Leiblichkeit der Harmonie; wogegen ein Rhythmus ohne Harmonie, eine Harmonie ohne Tonleiter allerdings denkbar, in concreten Kunstwerken aber nur accidentiell, nicht substantiell wirken kann. — Es bestätigt sich darin aufs Neue, daß die erste ganze Melodie erst nach vorhandenem Instrument erfunden sei; wobei es wohl besteht, daß die hohe Kunst des Vocal-Gesanges der vollendeten höheren Instrumental-Kunst voran gegangen ist; denn jene erste Entwickelung ist die vorhistorische, die zweite die historische.

**33.** Die schöne Melodie ist eben so wenig wie anderes Schöne und Lebendige zu lehren nach anderen Gründen als jenseitigen, die über das Nationale hinaus gehen, aber dem Geiste doch nicht minder gewiß sind als andere nicht linienhaft ermeßliche Wahrheiten. Solche mystisch wirkende Kräfte nennt schon der sonst nüchterne Theoretiker Aristoxenus 53. 55: *οὐ μόνον ἐκ διαστημάτων καὶ φθόγγων δεῖ συνιστάναι τὸ ἡρμοσμένον μέλος, ἀλλὰ προςδεῖται συνθέσεως τινὸς ποίας καὶ οὐ τῆς τυχούσης*, d. h. Nicht allein aus Intervallen und Tönen muß man die harmonische Melodie zusammenstellen: sondern es bedarf noch einer gewissen Fügung, nicht jeder beliebigen. Wie die Naturgebilde Meßbares in sich haben, aber über das Meßbare hinaus den Ueberschuß des Lebendigen: so tragen die geistigen Denkbilder beide untere Stufen, die mathematische und natürliche, in sich, haben aber zugleich ein Mehreres,

das mit jenem niederen Maaße nicht zu messen ist. Das Erlebte, welches von anderem Leben erkannt wird und anderes Leben zeugt, läßt sich daher nicht logisch mathematisch, wohl aber psychologisch mystisch nachweisen.

Die Schönheit der Melodie kündet sich an: dem Sinne, dem Verstande, der Seele; dem Sinne oder der Sinnlichkeit (κατὰ τὸ αἰσθητόν), indem der Sinn Erregung fühlt, sinnlichen Reiz empfindet; dem Verstande (κατὰ τὸ νοητόν), als Faßliches Begreifliches Deutbares Deutung anregendes; der Seele (κατ᾽ ἐνεργείαν) als im Gemüth haftendes Einprägliches, im Gedächtniß[1] weilendes. Was in anderen Künsten als Verborgenes voraus gesetzt ist, tritt in der Musik offenbar hervor, dieses Wechselwirken des Bildners und Beschauers, Sängers und Hörers. — Den irgenden Zug, den ein Tonbild in sich trägt, muß man vernehmen, ihn merken, wie ihn der künstlerische Schöpfer merkend geschaffen hat, das ist: nicht aus verständigem Willen erlistet, sondern aus unbekanntem Grunde merkend ans Licht gebracht. Eigentlich Machen-Lehren und -Lernen findet hier nicht statt: die eingeborne Schönheit hat es aber an der Art, dem Schöpfer und Beschauer verwandte Seelenregung zu geben. Diesen psychischen Parallelismus der Frage und Antwort in Urbild und Nachbild, Vorsang und Nachklang, können wir verstehen am Gleichniß der Physiognomik.

Physiognomik in dem bekannten Lavaterschen Sinne wird meist nur von der sichtbaren Welt, insbesondre vom Menschenantlitz gesagt. Das Auge erblickt gewisse Züge des Antlitzes, ruhende und bewegte, und die empfindende Seele vernimmt aus Einzelnem und Ganzem einer anderen Seele Empfindung auf naturgeistige, nicht verständig bewußte Weise. Diese sinnliche Anschauung beruht theils auf Erinnerung, zum größeren Theile auf blitzartiger Intuition. Denn manche Leidenschaft, die wir in einem Antlitz gewahr werden, sehen wir zum erstenmal, haben keinen Hinterhalt an der Erfahrung. In Worten unbeschreiblich, aber der Seele unzweifelhaft sind die Ausdrücke des Auges: Ruhe und Unruhe, Haß und Liebe, Schmerz und Lust und so manche Seelengestalten auch ohne Gegensätzlichkeit erkennt gar wohl das Kind ohne vorgängige Erfahrung, ja es ist öfter das Umgekehrte der Fall, daß es die physiognomisch empfundene Leidenschaft erst nachträglich an erfahrenen Thatsachen vergleichend deutet, so daß es z. B. den Zorn früher am Auge des Zornigen begreift,

---

1) Das Griechische Μνήμη, Μνημοσύνη und das verwandte althochdeutsche Minna bedeuten Gedächtniß Liebe Dichterkraft in Einem: tiefer Witz der Sprache, die Wurzeln der Poesie bloszulegen.

als dessen Wesen und Folge versteht, wie denn auch der unheimliche Blick des Wahnsinnigen dämonisch erregend am Kinde wirkt, ehe es weiß, was Wahnsinnig sei. Eben so und oft weit bestimmter urtheilt nun die Physiognomik des Ohres aus vernommener Menschenstimme, ob sie freudig oder traurig, strebend oder ruhig klinge, ob sie Liebe und Vertrauen töne oder deren Gegentheil; ja der fragende und befehlende Ton ist physiognomisch deutlicher als der fragende Blick. Nach den Grundkräften des Plastischen und Akustischen: Gestalt und Bewegung, darf man annehmen, daß des Auges Urtheil mehr eigentlich physiognomisch = Character erkennend, das des Ohres mehr pathognomisch = Bewegung des Characters erkennend, sich verhalte.

Zwischen dem Zürnenden und Zorn-Sehenden besteht nun ein physiognomisches Verhältniß, dessen Nachbild im Kunstleben auf doppelte Weise zum Vorschein kommt. Erstlich spiegelt der schaffende Künstler die Wirklichkeit des Zornes und Zorn-Sehens in geistiger Ueberwirklichkeit = Idealität; zweitens ergibt sich dann ein gleiches Verhältniß zwischen dem Kunstwirkenden und Kunstempfangenden, dem Maler und Schauer, Sänger und Hörer: das ist Wirken und Empfangen in gegenbildlicher Thätigkeit. Hier liegt der Unterschied des Naturschönen und Kunstschönen. Die schöne Blume im Walde ist an sich schön, sieht sich selbst nicht, verlangt nicht gesehen zu sein: aber die schöpferische Seele erhebt der schönen Blume Bild in das Doppeltsehen des An und Für sich, für sich und für Andere. Die Nachtigall singt selbstvergnügt, gehört und ungehört in gleicher Lust; der Mensch singt, auch wo er allein ist, damit es wiederklinge in anderer Seele, sei es auch nur in beseeltem Wiederhall: dieses Nachahmen und Nachempfinden ist das Doppeltsehen und Doppelthören der Kunst.

Nachahmender Weise geschieht die Kunstbildnerei schon im kindischen Spiel. Wo ein Kind zuerst einen Einäugigen sieht, zwinkert es mit den Augen, ihn nachzuahmen, ohne Bosheit und Spott, in nachahmend schöpferischer Lust; desgleichen bei mancherlei Tönen menschlichen und außermenschlichen Klanges. Nachahmung als Quelle der Kunst mag von einer Seite her bestritten werden, indem nicht alle Gestalten der Kunst aus Nachbildung vorhandener Naturgestalten hervorgehen: aber der Hintergrund menschlicher Schöpfung macht allerdings überall die Mimesis, insofern diese nicht bloß Abschrift des Vorhandenen bedeutet, sondern auch das Wollen der Nachahmung, welches in sich faßt die eigene Lust am Nachahmen und den Willen mit dem Nachgeahmten ein Neu-Eignes zu geben. So versteht Aristoteles die Mimesis als nachahmende Darstellung und als Darstellung überhaupt.

34. Gegen diese Auffassung wird von Hanslick (Vom Musicalisch Schönen Ed. II. 1858 S 14. 17. 26. 38) geltend gemacht, daß wie groß oder gering ihr Werth auch sei im Bereich anderer Künste, mindestens in der Musik dieselbe nicht zutreffe: denn alle jene Vergleichungen, mit denen man versuche die Melodien dem Verständniß zu näheren — Nachahmung, Bild, Tonbild, Darstellung — seien eben nichts als Gleichnisse, die die Sache nicht berührten, also werthlos und nichtig. Wer so spricht, übersieht, daß alle Definition und Prädication, oder Beschreibung, Aussage, Umwortung eines Dinges in gleicher Schuld steht, daß alle menschliche Rede in Bildern geht, daß nie und nirgend das Wort die Sache völlig deckt. Alle Prädicate sagen aus was an der Sache ist: die Sache selbst spricht nur ihr Name, ihr eigen bestimmtes Wort, auch dieses von Gleichniß umwunden, aber doch so, daß Einer den Andern versteht, wenn er sagt: Ochs Thier Wasser Himmel &c. — das Subject aber aussagen, die Substanz in Sprachtönen wiederbringen ist unmöglich. Dieß war schon den ältesten Weltweisen bekannt, und die neueste Weisheit ist in diesem Puncte keinen Schritt weiter, weil das unmöglich wäre: nur im Munde der ewigen Weisheit ist Wort und Ding Eins.

Wer also sagt: Musik spricht weiter nichts aus als Musicalisches, jedem anderen Maaße Unmeßliches, der sagt, was bei jeder Kunst, Darstellung und Sprache sich ereignet, also: werrechnet, derrechnet; der Maler drückt Malerisches aus, was keinem Worte faßbar ist (Maler Runge: Wenn ichs sagen könnte, hätt ichs nicht gemalt!) — und so fort überall. Näher angesehen ist dann das Reden und Sprechen überflüssig: es bedarf fortan keiner Umschreibung des Musicalisch-Schönen, keiner Aesthetik überhaupt, weil jede Aussage ja entweder Fantasterei oder Tautologie ist; genug, wir wissen: Musik=Musik, a=a. An derselben Gedankenarmuth haben denn nicht nur andere Wissenschaften und Künste Theil, indem z. B. weder die Malerei noch die Philosophie ein Recht nachweisen können mehr zu sein als sie sind — sondern auch das Ewige und Zeitliche, Gott und Welt, in dieselbe Formel gefaßt, werden wiederum verharren in dem Einfach-Einen, was der Moslem so treffend ausdrückt: Allah ist Allah, a = a.

Das Ding ist aber nicht bloß Es, es ist auch Etwas. Wem nun daran liegt aus jener Formel herauszukommen, aus dem Einfach-Einen zum wirkenden Inhalt fortzuschreiten, der sucht die Stelle, wo er erfahre nicht bloß was ein Ding an sich ist — das Unsagbare Substantielle — sondern auch was es für Andere ist. Denn in der lebensreichen Welt ist ja kein Ding an sich verharrend, ohne für und gegen Anderes zu wirken

und gewirkt zu werden. Schon das An Sich, wenn es mehr heißen soll als a = a, bedarf einer Erläuterung seines Standpunctes: ob es etwa ein Einiges Selbstgenügendes sei, oder falls deren unter erschaffenen Wesen sich keines finde: ob Eines des Anderen untergeordneter Theil oder übergeordnetes Ganzes oder ihm beigeordnet sei. Letzteren Fall lassen wir aus dem Spiel, weil es hier nichts fördert zu wissen, ob zwei Gleiche existiren. — Also fragen wir weiter: wessen Glied oder Ganzes das Ding sei, das wir betrachten: danach, wie es gliedhaft oder ganzhaft wirke und gewirkt werde. Und endlich, wenn uns gelingt dieses irgend in Gedanken zu fassen, entschließen wir uns nach dem höchsten Gedanken, dem Ziel und Zweck zu forschen. Damit ist der Kreis des Gedankens geschlossen: Ursprung Wirken und Ziel = ἀρχή τέχνη (ἱστορία) τέλος — in Ein Gebäude zu fassen.

Dieser Gang des Gedankens, der allen Lehren der Kunst und Wissenschaft gemeinsam zugehört, sollte er etwa der Musik allein nicht gehören? Wem die Musik nicht von A bis Z geistlos erscheint, ein leeres Spiel, das sein könnte oder auch nicht, der frage und suche doch mit dem menschlich eingeborenen Wissenstriebe, ob nicht auch den Tönen sammt ihrer Kunst ein ursprüngliches Sonderleben, ein wechselwirkendes Gemeinleben, ein zielerfüllendes Allleben zufalle.

Am wenigsten zweifelhaft ist, daß ein Sonderleben, eine Selbständigkeit des Tonwesens überhaupt stattfinde, da selbst die Frage ihr Dasein anerkennt, indem sie das Wirkliche weiter erfragen will, nämlich die auf Naturharmonien erbaute freimenschliche Melodie, deren ethischen und metaphysischen Werth sie nur als berechtigten anzweifelt, während sie ihr thatsächliches Walten nicht abläugnen kann. — Die schwierigste Frage ist die zweite, nach der wechselwirkenden Gemeinschaft des musicalischen mit dem idealen Geistleben, mit anderen Worten: ob in der allgemeinen Tonbildlichkeit ein Gedanke vorhanden, ob und wie der etwa vorhandene am einzelnen Tonbilde nachweisbar sei.

35. Der denkende Künstler wird darauf erwidern, daß der **Gedanke selbst** von den Fragern mehrdeutig verstanden wird. Einerseits nämlich bedeutet Gedanke die eigentliche Geistesarbeit im bewußten Verbinden und Trennen, Folgern und Schließen, Definiren Construiren Speculiren. Diese Thätigkeit in vollkommener Reinheit erscheint nur im Worte und dessen feinster Spitze, der philosophischen Speculation. Alles Nichtphilosophische würde dieser Auffassung gemäß gedankenlos erscheinen, denn nur das logische Wort ist fähig, das Bewußtsein über Wahr und Unwahr, Ja und Nein auszusagen. Da bliebe dann der Gedanke alleiniges Eigen-

thum der Philosophie, als characteristisches ja lobendes Prädicat. Andererseits aber erlaubt nicht bloß der gemeine Sprachgebrauch, sondern selbst der philosophische bekennt es, daß allem eigentlich menschlichen Thun der Gedanke, das Denken begleitend oder innewohnend angehöre. Die Geistesgegenwart des Witzes ist meist ohne Bewußtsein, nie ohne Gedankenelement, ingleichen die geistesgegenwärtige That, sich ohne Besinnen einer Gefahr zu entziehen, oder in kühnem unbesinnlichem Sprunge zu überraschen. Und wenn wir demgemäß allem menschlichem Werk etwas Gedankenhaftes, ein irgend Geistiges, inwohnend ahnen oder wissen: so muß dieses den Bildwerken der Tonwelt eben so gewiß zugehören wie denen der Lichtwelt, da beide zu einander stehen gleich wie das Rechts und Links der Seele.

Klar ist, daß ein Gemälde an sich nicht heller spricht als ein Tonsatz. Ist doch die bekannte Antike, die den Namen Harpokrates trägt, dreifältig erläutert von dreifältigen Interpreten: als Allegorie der Selbsterkenntniß, als ins Verborgene schauender Weissager, als in den eigenen Busen zur Abwehr der Nemesis Speiender! Das ist die sonderliche Klarheit der evidentesten aller Künste, sobald die Attribute fehlen und das kritische Räthselspiel zu Ende geht. — Gewissen musicalischen Fantasten will es zwar bedünken, als wäre das wahrhaftigste Kunstbild dasjenige, das ohne Attribut-Katalog, Programm oder Comödienzettel aus sich selber begreiflich d. h. unbegreiflich schön sei. Dagegen belehren uns die letzten Epigonen der schlesischen Dichterschule — die seit Opitz schon mehrmal dagewesen — daß man um zu dichten zuvor gar vielerlei Aeußerliches gelernt haben müsse, und um den Dichter zu verstehen noch ein bischen mehr, nämlich außer der Sache die Person kennen müsse, die dieß und das und da und dort und darum gedichtet habe: erst auf solch wissendem Standpunct beginne die Möglichkeit ein Kunstwerk etwa zu verstehen.

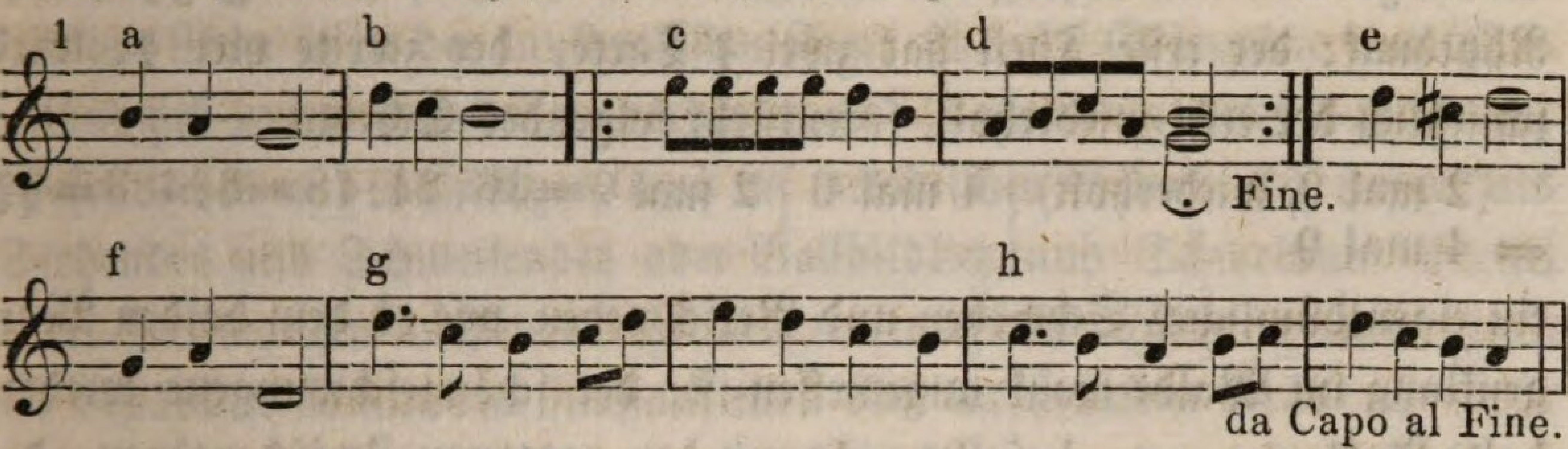
Lassen wir die ewig Lernenden in ihrer Schule, bis sie etwas etwa gelernt haben, und gehen der nicht zum Geheimbund zählenden einfältigen Menschheit nach, so merken wir: Volle Aussage von That und Gedanken gibt keine Kunst außer der wortredenden: kein Bild sagt seinen Namen oder meldet ein Geschehenes; alle sinnlichen (realen) Künste zeigen nur was an dem Leben sich begibt, nicht den logischen Gedankeninhalt des Lebens. Das Farbenbild ist ein Ganzes von Haupt und Gliedern, wie es in der Lichtwelt erscheint, den Schein der Oberfläche spiegelnd von Natur- und Menschenleibern; das Tonbild ist ebenso ein Ganzes von Haupt und Gliedern, den Abglanz des Inneren spiegelnd aus Natur- und Seelen-Bewegungen.

Scharfe Denkkünstler haben an den Worten „Bild, Darstellung“ als mißbräuchlich aus den Werken der optischen Kunst in die akustische hinüber getragenen Anstoß genommen. Es ist aber „Bild und Anschauung“ längst in die Reihe der vergleichenden Mittelbegriffe aufgenommen, indem es natürlich scheint, daß von dem hellsten und umfassendsten aller Sinne, dem Lichtsinne, die übrigen ihr Maaß empfangen, und daß statt „Anhörung, Anriechung“ ꝛc. jenes allgemeinere Wort gültig geworden; wie denn schon Tauler innere Bilder nennt, und neuere Sensualisten und Idealisten innere Anschauungen unbedenklich allen Sinnen zuschreiben. Richig sagt daher Vischer Aesthetik 3, 2 § 779 Tonbild Tongebilde Tongestalt Tondarstellung — mit gleichem Recht wie im Holländischen denkbeeld gesagt wird für Idee, nach dem Griechischen ἰδέα aus εἶδος. Wer das nicht will, sage Ton-Ding, Ton-Irgend, Ton-x.

**36.** Versuchen wir nun einzelne Melodien der Tonbilder zu deuten, aussagen was es für Andere ist, so fragen wir nicht: was soll man dabei oder darunter denken, wie auch niemand so fragt bei dem Bilde einer Landschaft oder beim Bauwerk. Sondern aus dem mystisch klaren Ideenschimmer, der durch die Töne leuchtet, vernehmen wir und sagen aus was ist. Konnte Cuvier nichtmal definiren was Leben ist, und erkannte doch dessen „Istigkeit“ (ein unübertragbares Wort aus Heinrich Suso): — so definiren auch wir nicht, aber erkennen im Tonbild das lebendarstellende Geistwerk und zwar zuerst von unten auf, aus den Motiven, deren Wirksamkeit sich darin bewähre, daß sie enthalten: den Sinnen Erfreuliches durch natürliche Klangbarkeit und harmonische Einheit; dem Verstande Deutbares durch die rhythmischen Spitzen und Wellen, Schläge und Schwebungen; der Seele Haftbares durch sympathische Regsamkeit und sonderlichen Anklang. Freilich bleibt dieses Letzte immer ein Mysterioses: aber dieß eben ist das Obere, das Mehr, welches die Musik vor allen Künsten voraus hat, ja was sie eigentlich allein im Stande ist genügend darzustellen, während dieselbe Mystik auch ihr Mangel ist, der hellen Wortrede gegenüber, so daß man sagen kann: es gibt Worte die über aller Musik sind und es gibt Töne die über allem Wort sind.

Zu Beispielen nehmen wir zuerst solche, an denen die selbständige Melodie ohne Mehrstimmigkeit hervortritt. Am ersten fällt überall ins Gehör: das Steigen und Fallen, Gleich und Ungleich der Bewegung, das grade und ungrade Gewicht, die Hebung und Senkung des Accents in Voll- und Auftact, das Breite, Zackige, Gewundene ꝛc. zusammen die tonisch-rhythmischen Gestaltungen der Motive. Gleichzeitig vernommen wird auch die harmonische Beziehung, aber als die mehr natürliche auch

mehr unbewußte: das ist die Stellung der Intervalle innerhalb der Melodie. Es wird die Uebersicht erleichtern, wenn wir den tonisch rhythmischen Gesichtspunct zuerst mehr ins Auge fassen, und das harmonische Verhältniß nachher abgesondert behandeln § 40.




Die Melodie ist von Matthias Claudius zu den Worten „Auf und trinkt" erfunden. Es sind vier Motive: a einfach, standfest; c muthwillig; e dem ersten a rhythmisch verwandt, Scheidepunct der zwei Haupttheile; g ein neues Motiv, verweilend und gewunden. Diesen vieren sind Gegenschläge gegeben: b zu a, d zu c, h zu g; — der ganze zweite Theil steht dem ersten gegensätzlich, vornemlich in den Motiven c...g, dem muthwilligen und dem weilenden; beide sind verbunden (vermittelt) durch das Einladungsmotiv a welches in e rhythmisch nachgeahmt ist. Die Melodie ist ganz diatonisch, nur mit der nächstliegenden Modulation e—f. — Das rhythmische Maaß ist duplirt im Einzelnen, triplirt im Ganzen; denn den ersten Theil bildet eine 6tactige Gruppe, den zweiten ebenfalls, und nach ihm wird der erste wiederholt = 18 Tacte. Characteristisch im Harmonischen ist das von der Terz zum Grundton abwärts gehende Melisma zu Anfang. — Das Liedchen, ein Ausdruck harmloser lächelnder Freude, zeigt anschaulich, wie fröhliche Herzen mit wenigem vergnügt sind, was eben so wohl die Töne als die Worte aussprechen.

Ein anderes Lied:



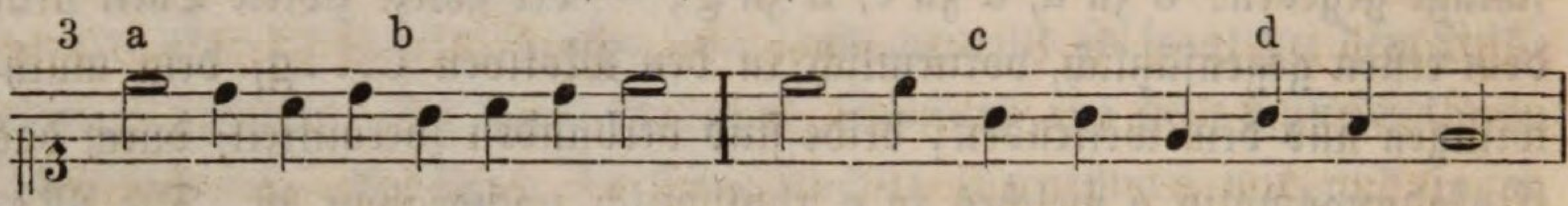

ist in der Anlage noch einfacher als das vorige, aber klangreich und innig. Hauptmotiv ist b, ein tonisches Hin und Her Wandeln, dessen milde Natur jedoch verschärft wird durch den springenden Auftact a; beide Motive a—b  vereint sprechen mildfrohen nicht

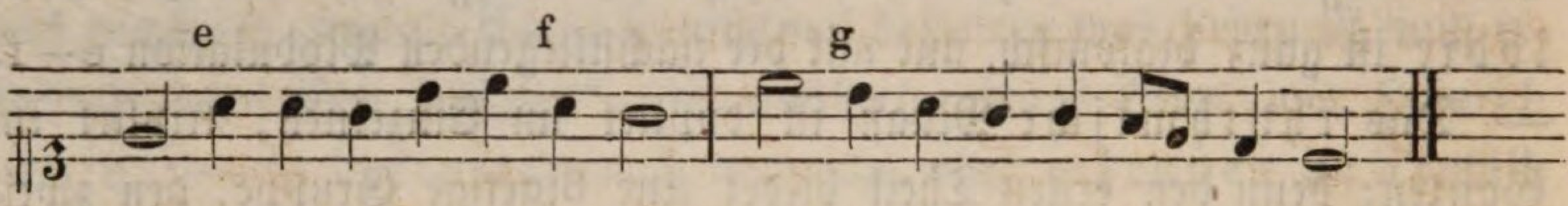
leidenschaftlichen Aufschwung: dieses Grundthema wird in d—e beantwortet durch Gegenbewegung; beiden zusammen steht der zweite Theil mit ähnlichen Motiven, aber höherer Erregung gegenüber, doch kehrt der Grundgedanke am Schlusse wieder. Merkenswerth ist die eigenthümliche Rhythmik: der erste Theil hat zwei $\frac{9}{4}$ Tacte, der zweite vier $\frac{6}{4}$; wird schließlich der erste wiederholt, so entsteht folgendes Schema

| | | |
|---|---|---|
| (2 mal 9, wiederholt) = 4 mal 9 | 4 mal 6 | 2 mal 9=36:24:18=6:4:3=$\frac{18}{16}$ |

ein eigenthümliches Schweben und Verschweben, wie es dem holden Morgenklang im Walde wohl angemessen ist; der schöngeschwungene wiederholte Auftact a—g—k sollte nicht mit den matteren Zwischentönen (die hier als Variante oben geschrieben sind) vertauscht werden. Von den bekannten Texten ist der passendste, vielleicht ursprüngliche: „Erhebt euch von der Erde ihr Schläfer aus der Ruh."

Von alten Kirchenweisen ist diese




ein Bild ruhigster Einfalt, in leidenschaftloser Klarheit erzählend: „Vom Himmel hoch da komm ich her." Die Motive sind durchgehends tonische: die ersten a—b in engen Schritten wandelnd; aus ihnen rhythmisch nachgeahmt, doch mit schärferem Intervall einschneidend, die mittleren c—d, deren besonderes Gegenbild rhythmisch gleich, tonisch umgekehrt, e—f; das letzte Motiv, die ganze Scala abschreitend, gibt den früheren mildbewegten eine volltönende Antwort, als Gegensatz und Erfüllung des Anfanges.

An diesen einfachen Melodien ist das Grundgesetz recht in die Augen fallend: daß Anfang und Schluß einander entsprechen wie Frage und Antwort, oder Aufgabe und Erfüllung. In dieser Gesetzmäßigkeit beruht ein Theil der Wirkung unserer schönsten Volksweisen. Der Anfang sei das Neue, Reizende, den Sinnen anregsam, dem Verstande begreiflich; der Schluß das Fertige Ausgelebte, hinter welchem keine Frage übrig bleibt, den Sinnen beruhigend, den Verstand erfüllend. Es sei also im Anfange die rhythmische und harmonische Bewegung vordringend, unerfüllt, reizend — aber mit bestimmten Umrissen irgend einer Tonfigur, die in sich Fortschrittiges, Bildbares enthalte; und der Schluß zeige die

vollendete Figur, die jene fortschrittige Bildhaftigkeit aus Ziel gelangt darstelle.

Was zwischen Anfang und Schluß getönt wird, ist diesen kernhaften Theilen gegenüber das minder Stetige und Kernhafte; und wie im einfachsten Liede so in der kunstreichsten Fuge scheinen Gränztöne und Mitteltöne sich unter einander zu verhalten wie Substanz und Accidenz, Wesentliches und Zufälliges, was im melodischen Gebiete sich äußert als Stehendes und Schweifendes oder Vollbildlich und Schwebend. Vielen alten Volksweisen wohnt eine gedrängte (compakte) Haltung inne, gleich als beständen sie nur aus substantiellen oder wesenhaften Gebilden, während die tonreiche mannigfach rhythmisirte Cantilene der neueren Instrumentalmelodien reicher zu sein pflegt an accidentiellen Theilen, die wir vielleicht besser halbwesentlich (neben- mit- wesentlich) nennen würden, als zufällig; denn wer jene metaphysischen Kategorien recht begreift, wird deß bald inne, daß dieselben an jedem Dinge, sei es wirklichem oder gedachtem, sich äußern, und eben sowohl dem denkenden Subject als dem thatsächlichen Object nothwendig sind.

Von Instrumentalmelodien nehmen wir drei bekannte Sinfonie-Themen zur Anschauung dieser Verhältnisse




Der kühn empordringende Angriff, welchen das Thema Nr. 1 ausspricht, ist in dem ersten Melisma a substantiell characterisirt; sein wiederholtes Gegenbild b verhält sich dem gegenüber als Accidentielles, Zweitwesentliches; die andre Hälfte der Periode, vom 5. Tacte an, bringt wiederum

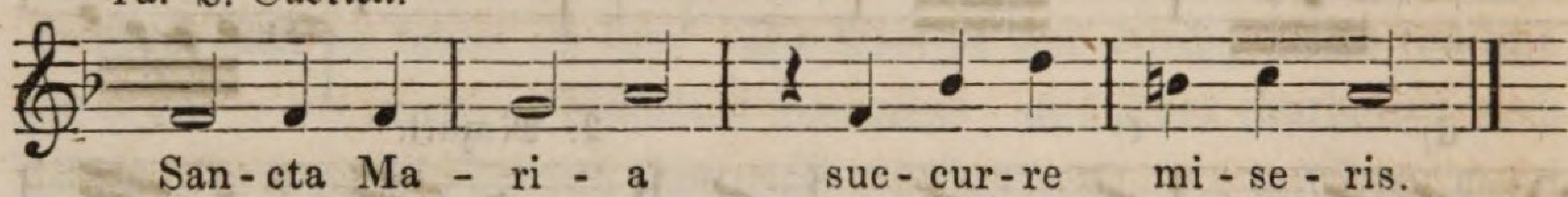
beide Melismen a und b in Gegenbildlichkeit, also jenen ersten accidentiell; nur das Melisma e ist ein neues Substantielles (dem a gegenüber) welchem f nachahmend antwortet. Alle Wiederholung trägt accidentiellen Character: als gegenbildliche Umschreibung bringt sie dem Verstande nichts Anderes, Neues, was er nicht schon wüßte, und ist doch dem ganzen Bilde nothwendig, dem Wesen der Melodie unentbehrlich.

In Nr. 2 ist eine feste und eine mildwandelnde Tongestalt neben einander, die beide gleich substantiell sich verhalten zu dem Bilde der sanfteren Kühnheit, dem heiteren Ergehen der Siegesfreude. — Der Freudenglanz des Themas 3 bewegt sich in schärferen Gegensätzen, und geht, wie 2, mit substantieller Melodik länger vorwärts als das Thema 1.

Altkirchliche Weisen, die dem ungewohnten oberflächlichen Hörer anfangs nur harmonisch interessant erscheinen, zeigen dem aufmerksamen Beobachter die tiefste melodische Kraft in ganz ähnlicher, nur feiner verschlungener Tonführung, wo freilich die Scheidung von Substanz und Accidenz mehr Mühe macht; Manches aus diesem Gebiete wird später bei der Fugenkunst zur Sprache kommen.

Die folgenden Beispiele aus der kirchlichen Kunst des 16. Jahrhunderts zeigen eine thematische Fülle ganz substantiellen Inhalts, dem erst die nachfolgenden — hier weggelassenen — canonischen Antworten das accidentielle Gegengewicht bringen:

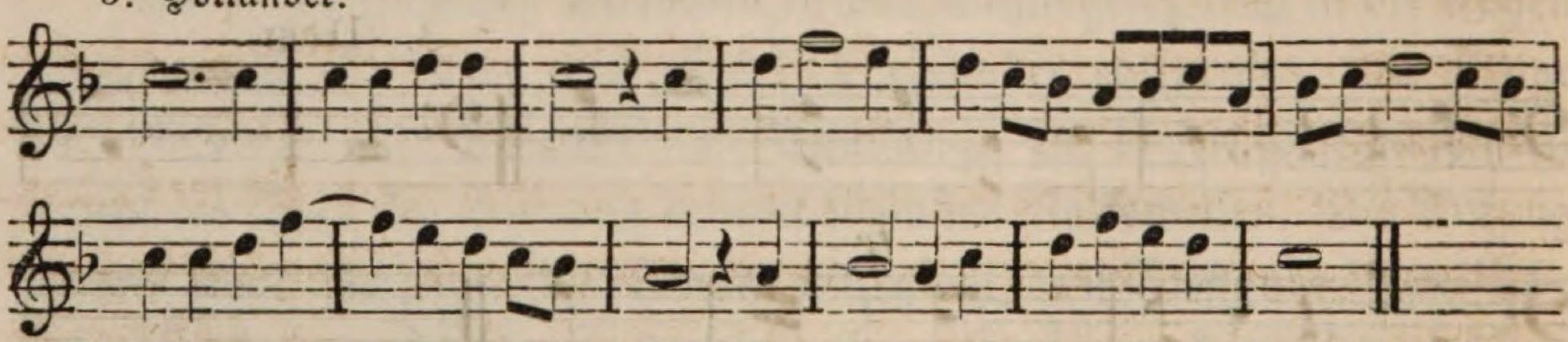
4a. J. Gabrieli.




4b. Palestrina.




5. Hollander.



Das letztere, von Sebastian Hollander 1570 geschrieben (S. Commer Collectio Musicorum Batavorum) beweiset obendrein, daß lange vor Ausbildung der Instrumentalmusik eine weitgeschwungene Cantilene bildlichen Wohlklanges möglich war, den Worten entsprechend und zugleich sie überwachsend; die Worte besingen Christi Grab nach Evang.

Marci 16, 1. Cum transisset Sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Maria Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum. — Die obige Cantilene umfaßt nur die ersten fünf Worte im Sopran, dem die übrigen Stimmen geistvoll contrapunctisch antworten. — Doch dieses Beispiel ist ein übergreifendes, da seine gangweisen Entwickelungen weit über die einfache Liedform hinaus gehen, und es nicht leicht ist, Substantielles und Accidentielles klar zu scheiden.

37. Die Neigung das Accidentielle auszubilden, und damit zunächst die rhythmischen Massen zu erweitern, dann aber auch die harmonischen Massen reicher zu färben und reichere Gegensätze des Grundmotives herbei zu führen, ist von der Instrumentalmusik allerdings gefördert und hat danach auch das Vocale zu immer größeren Formen umgebildet. Hier ist zu erinnern, daß aus fortgesetzten ins Unbestimmte wiederholten Motiven sich Gänge bilden. Gang oder passage ist eine Kette gleicher oder gleichartiger Motive; sie dienen die gegensätzlichen Hauptmotive zu verbinden und zu scheiden; im Instrumentalen haben sie oft ein Uebergewicht über die substantiellen Grundmotive.

Ein lebendiges Ganzes ist aber auch im kleinsten Raume nicht zu denken, ohne daß es in Substanz und Accidenz auseinander ginge. Ein Motiv bildet nie eine ganze Melodie, sondern zur ganzen Melodie gehören entweder mehrere einem gegebenen untergeordnete, in verschiedenem Character ihm antwortend, oder eins und dasselbe in neuen Wendungen, wo immer das eine über der anderen als die kernhaftere erscheint. Sogar im Liede: „Vom Himmel hoch da komm ich her" ist dem Motiv § 36, 3a die Antithese g gegeben, und die Variationen des ersten Motivs: b zu a, ce—ef zu ab, verhalten sich alle accidentiell zu dem Motiv a.

Ein geschlossenes Ganzes heißt Satz; den Abschluß findet der Satz im rhythmisch harmonischen Ruhepuncte; gegliedert wird der Satz in Anfang Mittel und Ende, die sich kundthun als Ruhe Bewegung und Ruhe oder Consonanz Dissonanz Auflösung, beides im Rhythmischen und Harmonischen. Mehrere Sätze verbunden als Satz und Gegensatz bilden eine Periode.

Es sind demnach die Namen: „Melodie Satz (Tonsatz) Periode Thema" sinnverwandt, im Begriff einig, im Gebrauch verschieden. Melodie ist das Gesammt-Tonbild aus Motiven, Gängen u. s. w. geflochten; Satz die kunstförmige oder rhythmische Grundgestalt, welcher andere Sätze gegenüber treten; Satz und Gegensatz zusammen bilden die Periode. Das griechische Wort Thema = Satz, Setzung, bedeutet den Hauptsatz oder die Hauptperiode, welche als Quelle anderer Sätze gebraucht wird. So

ist in der Melodie „Jerusalem du hochgebaute Stadt" die wiederholte erste Doppelzeile eine gegensätzliche Periode, welche aus Satz und Gegensatz erbaut ist, wie diese aus Motiven und Gängen; die (ganze) Melodie kann wieder als Thema zu Variationen, Fugen rc. verwandt werden.

**38.** Die Weise der Zusammenfügung — σύνταξις — compositio — fuga [1] — jener Glieder macht das eigenthümliche Leben, die Schönheit der Melodie aus. Der schöpferische Künstler zwar spricht: Ich füge nicht stückweis, mir fliegts zusammen, ich weiß nicht woher — also daß das Ur-Denken wie das Aus-Denken, das Zeugen und Bilden gleich unbegreiflich ist. Sei es denn unbegreiflich wie alles Lebendige; den Nichtkünstlern bleibt das Nach-Denken, das Spüren nach objectiven Merkmalen des Schönwirkenden, wiefern diese sich etwa äußerlich festhalten lassen zur Ergänzung dessen, was vorhin subjectiv als logische und psychologische Analyse aufgestellt worden. Dergleichen Merkmale sind: Consequenz der Durchführung, Widerstreit gegen die Consequenz, Auflösung beider im Gesammt-Rhythmus, letzteres hier ganz allgemein genommen als Ebenmaaß in den rhythmischen harmonischen und melodischen Verhältnissen.

Consequenz der Durchführung äußert sich vornämlich in Wiederholung der Motive. Die Regel, daß gewisse Theile eines Tonsatzes wiederholt werden müssen, um eine ganze Melodie zu bilden, widerspricht der bloß verständigen Auffassung künstlerischer Freiheit; aber mit jenem Muß wird der Freiheit gar kein Abbruch gethan, sofern es auf der gottgesetzten Nothwendigkeit ruht, welche die vernünftige Seele der Freiheit ist. Dieses Muß ist begründet im Wesen des Rhythmus, der eben überall einwirkt bei dem Gegensatz von Bild und Gegenbild. Wer wüßte eine gute Melodie, die nicht irgendwo wiederholte oder gegenbildliche Motive in sich trüge? Die rhythmische Spiegelung ist ja eine allen schönen Künsten inwohnende Lebenskraft, Natürliches und Geistiges zu verbinden. Die leidige Verstandesrücksicht, den Rhythmus als willkührlich ersonnene Ordnung zu verstehen, ist schon früher widerlegt durch die Urgestalt des Rhythmus, welche nirgend heller sich bethätigt als in der tönenden Kunst. Wiederholungen sind rhythmische Gegenbilder [2],

---

1) Ob dieses Wort wirklich von fugere zu leiten, und nicht vielmehr vom deutschen Worte Fügen, ist noch zu beweisen. — „Fügen" nur mechanisch, nicht geistig zu verstehen, verbietet der Sprachgebrauch. Vergl. Luthers Uebers. von Eph. 2, 21.

2) Metrum und Reim in der Wortdichtung ruhen auf demselben Grunde, nicht auf logischen oder rationalen Gesetzen; die Rhythmometrik ist die eigentlich poetische

unbewußt natürliche Aeußerungen des Schönheitssinnes; ihr Gebiet erweitert sich in den bald träumerischen und fantastischen, bald mehr rational bewußten Formen der Nachahmung und Umkehrung: imitatio et inversio (conversio). Nachahmung ist Wiederholung eines Motivs — oder einer ganzen Melodie — auf gleicher oder andrer Tonstufe mit gleichen oder ähnlichen Intervallen; Umkehrung ist Umstellung, Verkehrtstellung der Töne des zweiten Motivs gegen die des ersten; Beispiele:

Nachahmungen.




Umkehrungen.




Ein Beispiel umkehrender Nachahmung zeigt das schöne alte Lied In dulci jubilo, dessen ganze Melodie sich in solchen Spiegelungen entwickelt:



Diese Fälle zeigen rhythmische Gleichheit bei tonischer Verschiedenheit. In vielen deutschen Volksliedern waltet diese einfachste Art vor, die faßlichsten Gegensätze von Steigen und Fallen, grader und umkehrender Bewegung zu verwenden; nächst den buchstäblichen Wiederholungen ist dieß die mildeste anmuthigste Art der Motiv-Entwickelung, kann aber, in größeren Gebilden länger fortgeführt, ermüden.

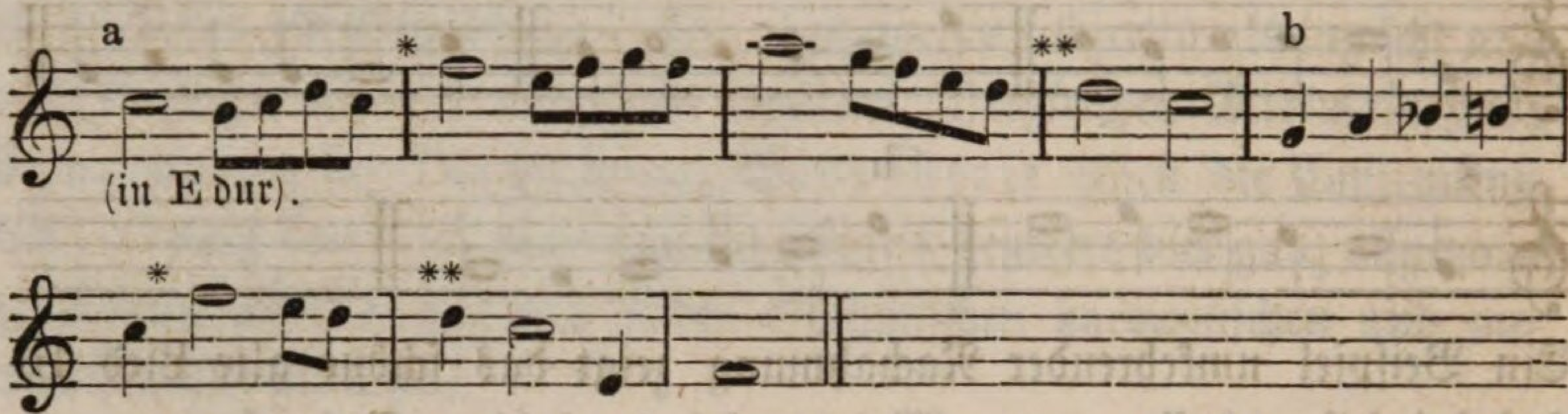
Dem abzuhelfen treten neue wesentliche Gegensätze auf in der Verknüpfung erster zweiter dritter ꝛc. Motive zu einer Melodie, oder erster zweiter dritter ꝛc. Melodiesätze (Themen), welche zu einander unterscheidbar und doch verbindbar sich verhalten. Während jene Wiederholungen

---

Syntaxis, eine Wort-Ordnung nach überverständigen Ideal-Gesetzen, die die logisch grammatische Syntaxis weit überlaufen. Daher ists keine Schande, dem Dichter nachzusagen, daß ihm der Reim das Wort eingegeben — cum grano salis!

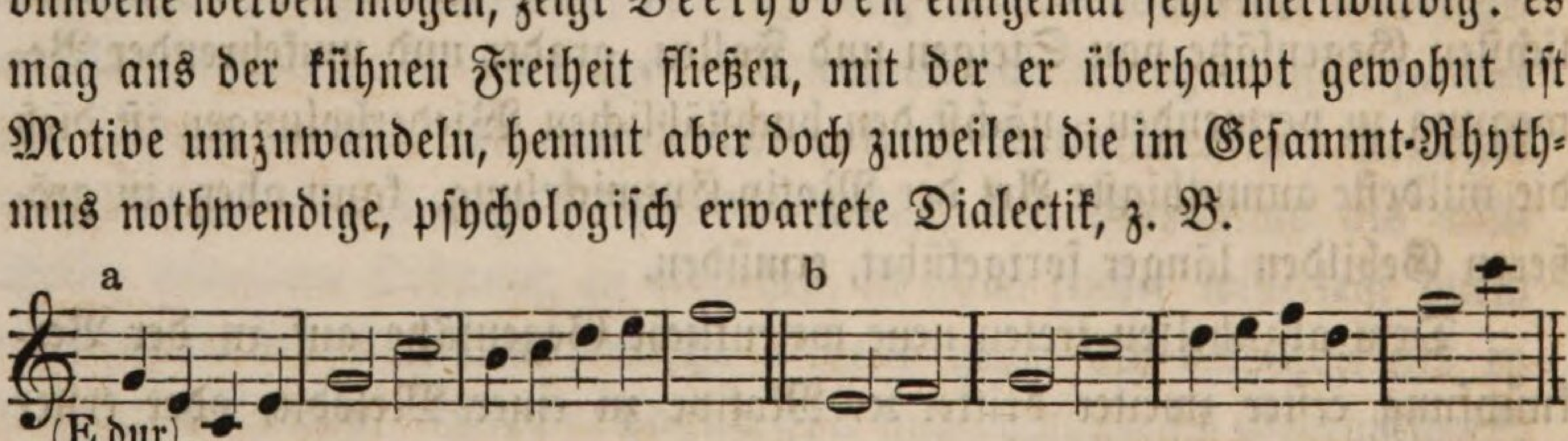
nebst ihren Umkehrungen auf dem rhythmischen Princip beruhen, so beruhen dagegen die Verbindungen verschiedener Motive zu Einer Melodie mehr auf geistiger Freiheit, und sind daher schwerer in Regeln zu fassen.

Eine Hauptregel, die wir vorzüglich aus den neueren Instrumentalisten abnehmen, ist: daß die zweiten Motive zu den ersten erkennbare Gegensätze bilden, daß sie wider einander abscheinen, und auch wirklich kämpfen. Halbähnliche Gegensätze werden leicht den Eindruck des Verschobenen, Verwaschenen, Zufällig-Schiefen machen, wie wenn Verticales und Schräges, Grades und Zerknicktes, Wasserblau und Himmelblau neben einander stehen — statt Vertical und Horizontal, Spitz und Wellig, fließend und beharrend, Roth und Blau. — Die bekannte Freischütz-Melodie

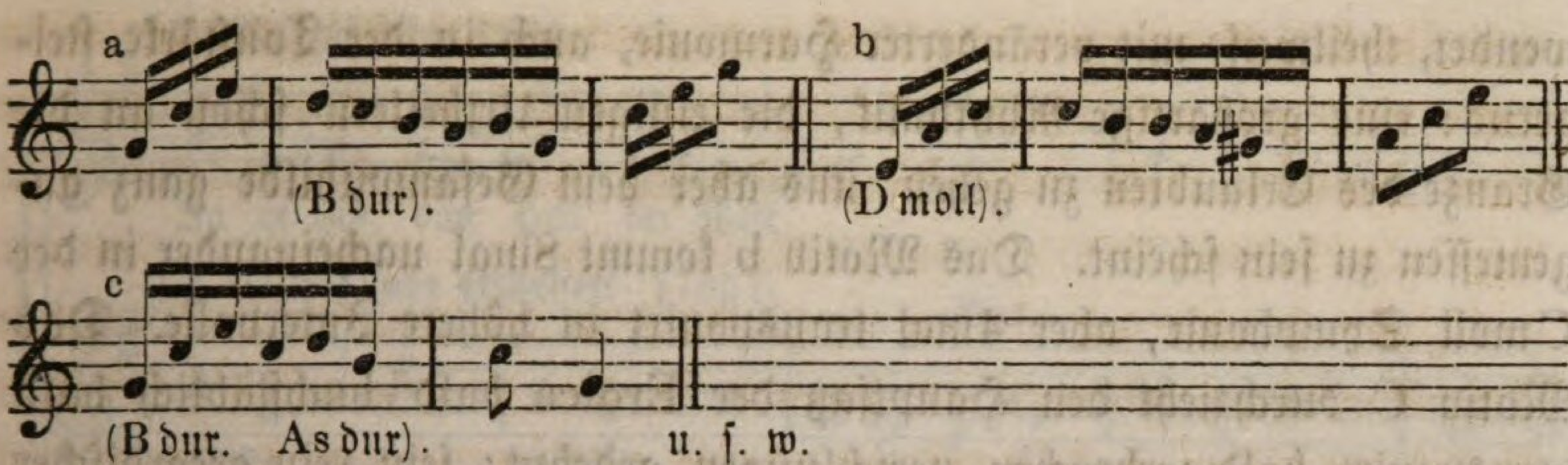



ist eine schiefe, da das Motiv b dem Motiv a nur stockend, seitweges widerstreitet, indem zwar das erste imitatorisch melodisch, das andre declamatorisch syllabirend, beide aber vermöge der ähnlichen Tonschritte seitenverwandt erscheinen; vollends verkehrt im Gesange, wo die Worte zu beiden Motiven gleich gesungen werden: „Süß entzückt entgegen ihm!" Dergleichen mit Leidenschaft entschuldigen ist eben so verkehrt wie die Entschuldigung alles Bösen mit Leidenschaft.

Wie aber seitlich verwandte Motive dennoch geistreich verbundene werden mögen, zeigt Beethoven einigemal sehr merkwürdig: es mag aus der kühnen Freiheit fließen, mit der er überhaupt gewohnt ist Motive umzuwandeln, hemmt aber doch zuweilen die im Gesammt-Rhythmus nothwendige, psychologisch erwartete Dialectik, z. B.

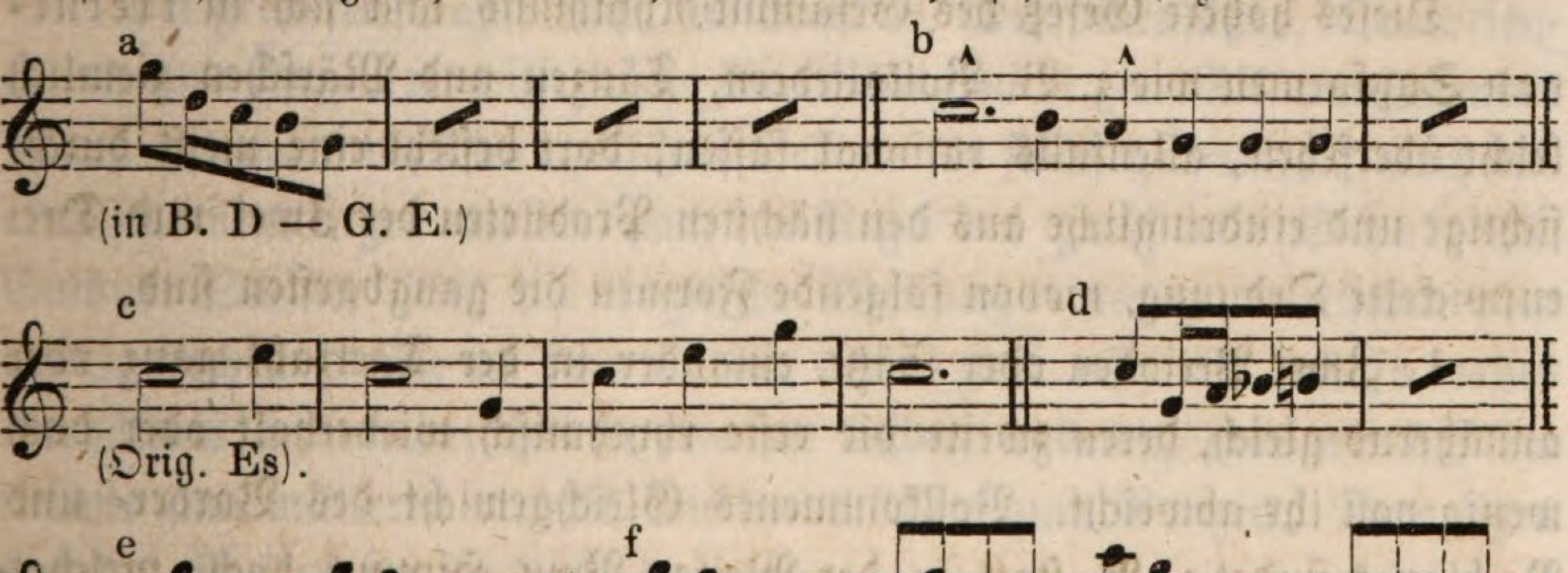



im Cismoll Quartett Op. 131 Nr. 5 Presto; wie gewaltig und eindringlich es auch klinge, die Themen vermischen sich doch unmerklich unter einander. Vielleicht deutet diese Mischung auf humoristische Tendenz; doch ist diese wenn beabsichtet, mindestens hier nicht so klar wie in einem anderen Falle, wo drei einander sehr ähnliche Motive sich ablösen:




im F dur Quartett Op. 59: diese machen offenbar den Eindruck neckischer Verkleidung, und sprechen den Humor unverhüllter als jene früheren. Solche innere Themen-Wandlung[1] ist etwas specifisch Beethovensches, was in gleichem Maaße keiner vor ihm hat; selbst wo sie etwa den Eindruck des Fremdartigen gewährt, oder wo man den Gedanken-Rhythmus wanken fühlt, da ist es der innerliche Sturmdrang des Geistes der über alle Fragen hinweg hebt — oder jagt; und wiederum sehen wir: wenn zwei dasselbe thun, ists doch nicht dasselbe.

Auch das Umgekehrte der seitlichen Verwandtschaft, die buchstäbliche Motiv-Wiederholung, kann eben so wohl lieblich anregend oder mächtig ergreifend wirken, als auf der anderen Seite erschlaffend oder zerstreuend. Ganz buchstäbliche Wiederholung war früher beliebt im Kammer-Instrumentale, um ergötzlich und einpräglich die Doppelgruppen kurzer Tacte wieder zu bringen, wie vornämlich Dom. Scarlatti und Ph. E. Bach gern thun. Einzelne Stellen auch in Mozarts Opernsätzen haben solche buchstäbliche Wiederholung, für die Bühnenpraxis günstig, doch sparsam im Vergleich mit seinen Vorgängern; am entschiedensten thut dergleichen Beethoven in Symphoniensätzen.




Das Motiv a aus der Pastorale tritt zuerst in B 12tactig auf, und in D 16tactig, später eben so gesteigert in G 12tactig, in E 16tactig. In ähnlicher Ausdehnung sind die Motive d e f als pastorale Bilder ver-

---

1) Metathesis, Metathematosis. S. Krügers Beiträge S. 330.

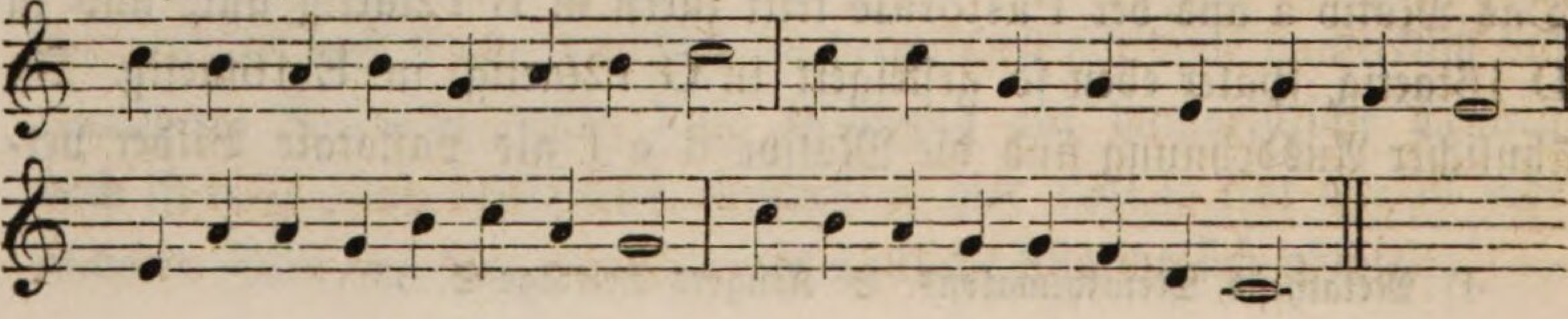
wendet, theilweise mit veränderter Harmonie, auch in der Tonstärke steigernd: eine großartige Rhythmik, die einigen Urtheilern schon an die Gränze des Erlaubten zu gehen, uns aber dem Gesammtbilde ganz angemessen zu sein scheint. Das Motiv b kommt 8mal nacheinander in der Cmoll Symphonie, aber 4mal transponirt in höhere Intervalle. Das Motiv C durchzieht den Hauptsatz der Eroica bald buchstäblich bald transponirt, bald zerbrochen, verschlungen, gedehnt: sein rein accordischer Inhalt eignet zu mächtigem Hallen: standfest und gleichmäßig in Anhub und Rückgang gibt es durch seinen häufigen Eintritt Anlaß, die heroische Gestalt in jeder Beleuchtung anzuschauen.

**39.** Den Kampf zwischen Consequenz und Widerstreit richtig hinauszuführen, daß die künstlerische Einheit bewahrt und edler Friede das Ziel werde, ist die schwerste Aufgabe, und fordert eben so viel geniale Naturgabe wie gereifte Kunsterfahrung. Denn wenn wir auch voraussetzen, daß hier der Gesammt-Rhythmus im eigentlichsten Sinne der Regler und Ordnungsstifter sein müsse, indem die Haupttheile: Thema, Verflechtung, Erfüllung oder Exposition Verwicklung Katastrophe, in dem rhythmischen Verhältniß eines annähernden Gleichgewichtes stehen sollen: so ist damit nur die allgemeinste Regel gefaßt, aber im besonderen Falle wird jedesmal der thematische Inhalt, seine Lebensfähigkeit, die Mitwirkung harmonischer und selbst äußerlich instrumentaler Kräfte hinzu zu rechnen sein, so daß endlich jedes Kunstwerk seinem eigenen Gesetze zu gehorchen scheint, während es doch mit unsichtbarem Bande zugleich einem höheren Gesetze unterthan ist.

Dieses höhere Gesetz des Gesammt-Rhythmus läßt sich in kleineren Satzformen wie z. B. Volksliedern, Tänzen und Märschen ziemlich leicht übersehen, allenfalls rational fassen; dort besteht eine meist durchsichtige und eindringliche aus den nächsten Producten der Zwei und Drei entwickelte Ordnung, wovon folgende Formen die gangbarsten sind.

1. Zwei Perioden oder Sätze, einander in der Tactzahl ganz oder annähernd gleich, deren zweite die erste rhythmisch wiederholt oder doch wenig von ihr abweicht. Vollkommenes Gleichgewicht des Vorder- und Nachsatzes findet z. B. statt in der Weise: Vom Himmel hoch, welches zwei Perioden zu vier Tacten enthält.

1. (1537.)



2. Rudolf Ahle 1664.




2. Zwei Perioden mit einer dritten als Nachsatz, welche die (genaue oder ähnliche) Wiederholung der ersten ist, wo dann die mittlere meist größer ist als die erste, doch zu ihr in faßlicher Progression z. B.

| I | II | III (I wiederholt) |
|---|---|---|
| 8 (oder 12, 16) | 12 (oder 18, 24) | 8 (oder 12, 16) |
| 2 | 3 | 2 |
| 5 | | 5 |

3. Drei Perioden von gleicher oder ähnlicher Tactzahl: die meisten Tänze 8 : 8 : 8 oder 12 : 12 : 12 u. s. w.

4. Ueber drei Perioden — selten über sechs — z. B. in Walzern von J. Strauß, Märschen von Fr. Schubert und Reidhardt.

Bei größeren Satzformen, als Rondos, Sinfoniensätzen, Oratorienchören und Fugen 2c. trifft solche Berechnung nicht zu. Als annäherndes Maaß hat man, was im optischen Gebiete für schön gelten soll, auch ins akustische übertragen wollen nach der Regel des g o l d n e n S c h n i t t e s. Goldner Schnitt heißt die ungleiche Theilung einer geometrischen oder arithmetischen Größe in drei Theile, deren zwei erste ein fast so nahes Verhältniß zueinander haben wie die beiden anderen, oder wo sich der kleinste zum mittleren verhält, wie der mittlere zum Ganzen. Derartiges findet z. B. statt bei 3 : 5 : 8, denn

$$(3 : 5) : (5 : 8) = \tfrac{3}{5} : \tfrac{5}{8} = \tfrac{24}{40} : \tfrac{25}{40} = \tfrac{24}{25}\ (24 : 25).$$

Aehnlich verhalten sich

5 : 8 : 13, denn $\frac{5}{8} : \frac{8}{13} = 65 : 64$

5 : 9 : 16, „ $\frac{5}{9} : \frac{9}{16} = 80 : 81$

(8 : 12 : 18 „ $\frac{8}{12} : \frac{12}{18} = 144 : 144$ ganz gleich)

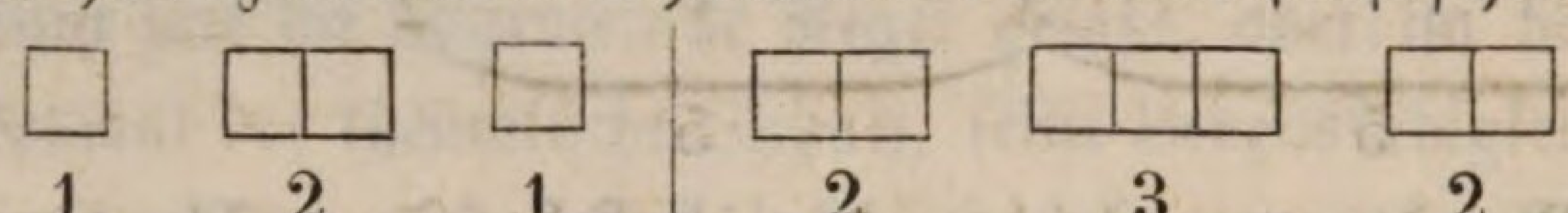
8 : 13 : 21 „ $\frac{8}{13} : \frac{13}{21} = 168 : 169$

Aber wie der goldne Schnitt zwar in einzelnen Naturgebilden z. B. Blätterstellungen [1], aber niemals in freien Kunstgebilden der Sichtbarkeit ganz zur Anwendung kommt: so ist der musicalische Gesammt-Rhythmus (die Gesammtzahl der Tacte, Glieder, Perioden ꝛc.), je mehr er mit beweglichem, sei es leiblichem oder geistigem, harmonischem oder melodischem Inhalt erfüllt wird, desto freier über dem rationalen Maaße. Daneben bleibt jedoch immer ein Gleichwichtiges oder dem Rationalmaaß verwandtes Ebenmäßiges dem Gefühle vorschwebend, und läßt sich als solches nachweisen an vollkommenen Werken z. B. Palestrinas Stabat (§ 79), Händels Messias Halleluja und Amen, Beethovens Cmoll Finale.

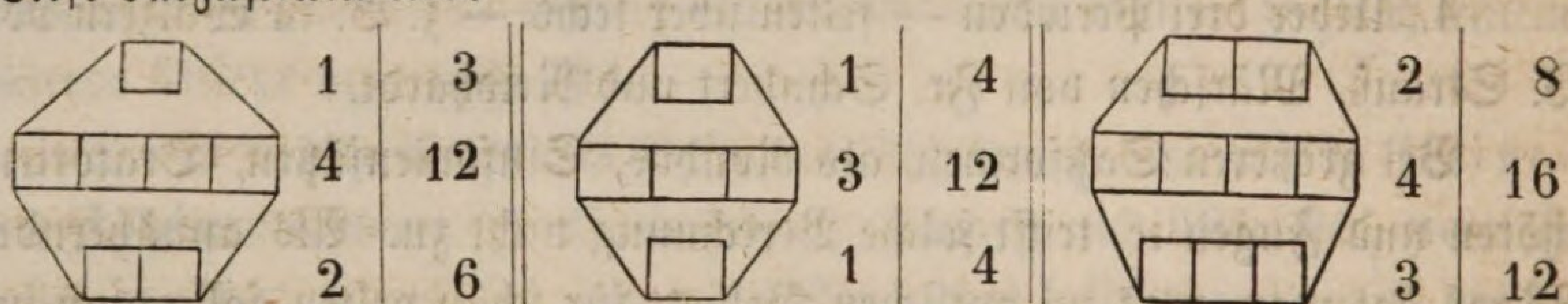
Ein symmetrisches dem optischen vergleichbares Verhältniß wie

| | | | |
|---|---|---|---|
| a | aa | a | = 1 : 2 : 1 oder |
| a | aaa | a | = 1 : 3 : 1 |
| ab | aba | ba | |
| ab | abba | ba | |
| | abcba | | |

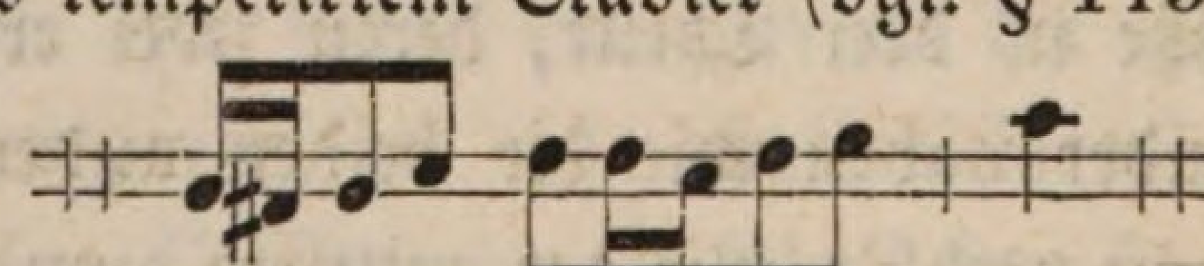
und ähnliche Stellungen sind in größeren musicalischen Rhythmen manchmal vorhanden. Eigenthümlich aber gehört der Tonkunst an, daß sie anstatt der horizontalen Symmetrie des antik plastischen Rhythmus




vielmehr eine verticale Symmetrie, eine Eurhythmie der Höhe und Tiefe darzustellen liebt




in welchen Maaßen sich zwar niemals genaue, aber sehr oft annähernde Rhythmen-Dispositionen sogar in der classischen Fugenkunst nachweisen lassen z. B. in Bachs temperirtem Clavier (vgl. § 115)

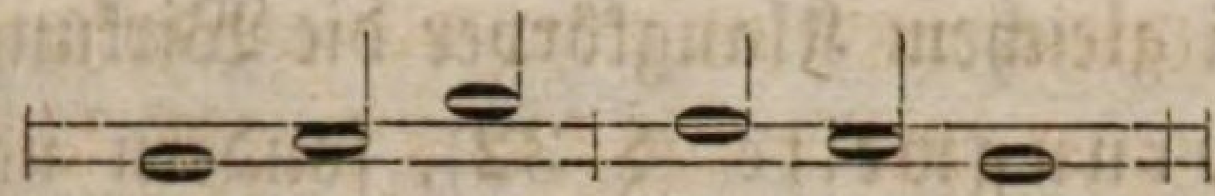
Amoll Fuge  87 Tacte,

Deren Haupttheile sind annähernd

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 14 | 7 | 3 | 1 |
| II | 50 | 24 | 12 | 4 |
| III | 23 | 12 | 6 | 2 |

---

1) Man hat gefunden, daß auf 2, 3, 5, 8 Umkreisungen des Stengels gewöhnlich 3, 5, 8, 13 Blätter vertheilt sind. Vgl. F. W. Unger: Die bildende Kunst. Göttingen 1858. S. 144. 145.

Edur Fuge 

annähernd

| | | | |
|---|---|---|---|
| I | 8 | 4 | 1 |
| II | 26 | 12 | 4 |
| III | 9 | 4 | 1 |

**40.** Hier ist noch übrig, die § 36 unterbrochene Berücksichtigung der harmonischen Intervallen-Wirkungen zu betrachten, womit der Uebergang zu der Wechselwirkung von Melodie und Harmonie vorbereitet wird.

Die Intervalle haben schon **an sich** eine Bedeutung die sich dem Sinne aufdrängt und der Seele einprägt vgl. § 32. Unter den consonirenden gibt die Octave den Eindruck gegensätzlicher Gleichheit: verbunden oder mehrstimmig als vollkommenste Consonanz, gebrochen oder einstimmig (melodisch) als naturgemäßer Sprung vom Anfang zum Ziel. Die Quinte spricht einen mehr individuellen Gegensatz aus, einen bestimmteren Aufschwung, mehr subjectiv gefärbt, gleichwie Nähe und Ferne, Suchen und Finden, Fragen und Antworten. Die Terz ist das subjectivste Intervall innigster Färbung und wärmeren Lebens, daher in ihrer Gleichberechtigung erst spät erkannt.

Alle Intervalle einer Tonart werden vom Hörer unbewußt bezogen auf den Grundton, und zwar im Verhältniß ihrer Nähe und Ferne zum Grundton, welche vermöge der physicalischen Tonentwicklung rational meßbar ist. Allgemein kann man sagen: das in der Entwicklung Nähere wirkt den Eindruck der Nähe, Milde oder des lieblichen Erfüllens, das Fernere den des Frembartigen, je ferner desto gewaltsam schärfer. Die Entwicklung geht aufwärtssteigend, daher die Intervallennamen ursprünglich und gewöhnlich Obertöne des Grundtones benennen; auch fällt das aufwärts-gebrochene Intervall z. B. c—g, c—a, c—c′ mehr ins Gehör und ist leichter zu singen, als das abwärts gebrochene c′—g, c′—e, c′—f.

Hiernach ist die Quinte der erste individualisirte Aufschwung, die Terz der letzte, höchste, voll süßester Milde und erhöheten Glanzes, das äußerste Ziel der Consonanz. Die übrigen Stellen des Diatonon werden empfunden nach dem Verhältniß welches die Quintenprogression gebietet; also die Secunde (C—d) als zweite Dominante (c—g—d′), die Sexte als dritte Dominante (c—g—d′—a′). Ausführlich handelt darüber Winterfeld im E. K. G. 3, 121.

Entschieden noch tritt diese Bedeutung der Intervalle hervor, wenn wir sie auch nach der Bewegung in sich selbst betrachten. Da ergibt sich

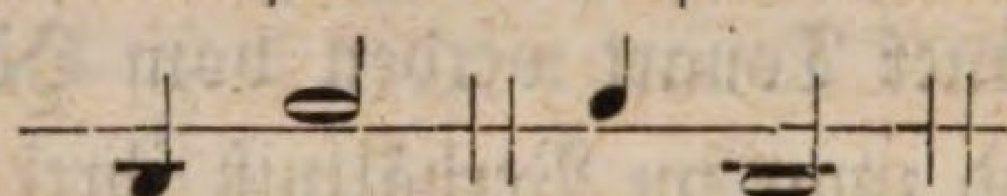
dann, daß bei gleichem Klangkörper die Wirkung verschieden ist nicht allein nach der Sprungweite (§ 32), sondern nach der Richtung, dem Auf- und Ab-Steigen. Alle aufwärts gebrochenen Intervalle zeigen ein Streben, einen Fortschritt; alle abwärts gebrochenen ein Ablassen, Rückkehren, Versinken in sich.

Die Octave aufwärts spricht den Sinn der Octave, den einfachen Gegensatz, hell vordringend aus, abwärtsgehend ein Rückgehen, Beschwichtigen, zum Grunde sinken. Diese Eindrücke aber werden wiederum modificirt durch ihr Verhältniß zum Gesammt-Rhythmus, ferner durch ihre Stellung in Anfang Mitte und Schluß der Melodie, endlich durch ihre harmonische Stellung, ob sie in Ober- Mittel- oder Unterstimmen erscheinen; Modificationen, die allerdings alle Intervalle angehen, aber insbesondere klar hervortreten in der melodischen Behandlung der Octave.

Die Quinte aufwärts geht aus dem Nahen zum Fernen, abwärts vom Fernen zum Nahen.

Die Terz aufwärts zeigt die feurige Lieblichkeit ihres Wesens als strebende, abwärts als gesättigte befriedete.

Von den Umkehrungen der Consonanzen ist die Quarte wohl die klarste in Frage und Antwort, wie das oft in Recitativen sich kund gibt.




Die gewöhnlichen Volks-Recitative welche z. B. beim Ausrufen, beim Kinderspiel im Abzählen, Spottliedern u. dergl. im Schwange sind, gehen häufig in Quarten abwärts. Sehr merklich ist bei solcher Art Recitativen die von Kindern so reizend improvisirt werden, der Unterschied der Intervallen-Wirkung nach landschaftlicher Gewohnheit. In Niedersachsen singt man Spott- und Gassenlieder in Tonica und Dominante

1



mixolydisch oder halbschlüssig: Hört ihr Leut und laßt euch sagen; in Nord-Westdeutschland öfter mit Tonica und Parallele — oder Dominante und Terz:

2


was unbestimmter und gutmüthiger klingt; in Westphalen und anderen Ländern, angeblich auch in Asien und America, ist das Verhältniß noch schwankender

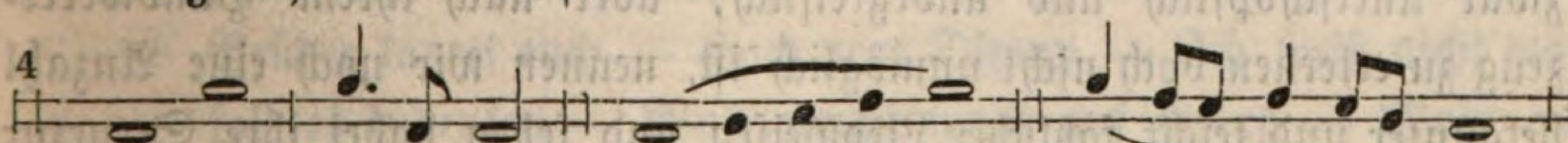
3


wo unklar bleibt, ob der erste Ton als Tonica oder Secunde zu fassen, zumal der Schluß im Rhythmischen noch weniger schlußhaft ist als die vorigen; nach unserem Tonsystem würden wir im ersten Tone die Secunde der Tonart vernehmen, gleichsam einen Anfang aus der Mitte, dergleichen die Neu-Romantiker lieben; vielleicht weil darin ein Anklang an den ältesten Kirchenton, den dorischen, verborgen? — Bekannt ist übrigens, daß dramatische Recitative in steigender Quarte zu beginnen, in absteigender zu schließen pflegen.

Die Sexte hat vermöge ihrer Sprungweite weiten Klang, aufwärts voll kühner Lust, wie im Tyroler Jodler — abwärts wie in errungener Sättigung feierlich, erfüllt freudig. Doch wie die Intervalle je weiter von den ersten Consonanzen desto mannigfaltiger werden, so läßt sich ihr Character auch weniger in einer einfachen Formel aussprechen: man denke an den wunderbar kühnen Gebrauch der Sexten in Bachs Recitativen. Vielleicht ist ihre Besonderheit auch deshalb so schwierig zu fassen, weil sie seltener als Haupt-Intervall oder Anfang einer Melodie auftritt, häufiger in der Mitte als Neben-Motiv, welches von seinen Vorgängern und Nachfolgern individualisirt, gleichsam in Helldunkel gefärbt wird.

Von den dissonirenden Intervallen ist das Nöthige § 32 gesagt, und ihr Verhältniß zu den consonirenden nach harmonischer und tonischer Beziehung gezeigt. Hier ist hinzu zu fügen, daß ihr Auf- und Abgehen, ihre Sprungweite bei Umkehrungen 2c. sich ähnlich wie bei den Consonanzen verhalten, aber ihre Gegensätzlichkeit unter sich größere Schärfe hat.

Schließlich ist zu bemerken, daß die Bedeutung der Intervalle auch dann hervortritt, wenn sie von anderen unterbrochen werden, daher eine einfach concrete Quinte und eine durchsungene Quinte in psychologischer Wirkung nahe verwandt sind




Daß hiebei die rhythmische Stellung und der Accent wesentlich mitwirken, leuchtet ein, wie überhaupt, daß an jedem Theile einer vollkräftig gebauten Melodie alle musicalischen Potenzen zusammen wirken, die wir Lernens halber trennen, aber ihrem Wesen nach immer nur als einige, durch einander bewegte verstehen können.

An den obigen Beispielen § 36 zeigen sich folgende Intervallen-Verwendungen

a Auf und trinkt: abwärts gehende Terz das erste Motiv, lieblich beruhigt, freundlich ladend.

b Frisch auf: Quarte aufwärts gebrochen, im Auftact, strebend, auffordernd.

c Vom Himmel hoch: Secundenschritte abwärts, mildgesenkt; in den ersten drei Tönen ein kleines Verweilen im Terzengebiet; entschiedener ist der Schluß, die abwärts durchsungene Octave.

d Beethovens D dur Sinfonie: Terz aufwärts durchsungen (figurirt) zweimal über einander, daher durchklingende Fernwirkung der Quinte




e Mozarts D dur Sinf.: Die Octave stolz und steil auf- und absteigend, danach secundenweis fortschreitend nach unten, bedeutet den selbstgewissen frischen Sinn, der doch noch ein Anderes sucht dem er sich mittheile.

Je weiter wir fortschreiten, je mehr wird das vielfältige Zusammenwirken aller Potenzen offenbar, welche auf wunderliche Weise in Eins gebunden einander suchen und fliehen, erhellen und verdunkeln. Dennoch ist jene einstbeliebte Umschreibung des Schönen, es sei „Mannigfaltiges in Einheit" nichtssagend, weil sie allem Lebendigen zukommt, also kein Specificum der Schönheit ist; will man aber ein dergleichen Wort, nicht erklärend sondern bestätigend, hier einfügen, so gilt der Kunst freilich eben so wohl wie dem Denken das Lob des Dichters vom Weber-Meisterstük

> Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
> ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.

**41.** Zu völliger Anschauung der melodischen Kunst — die in sich zwar unerschöpflich und unbegreiflich, aber nach ihrem Handwerkszeug zu erlernen doch nicht unmöglich ist, nennen wir noch eine Anzahl bekannter und leicht faßlicher Liedweisen und sehen dabei ihre Structur unter anderen Gesichtspuncten an. Förderlich ist, sie nach allen Seiten zu untersuchen und einzuprägen: hörend singend spielend schreibend und lesend. Für den Anfang werden möglichst nur leitereigene gewählt, d. h. die keine andre Töne haben als der gegebenen Tonleiter eigen sind, und dabei auf den Umfang (ambitus) zu achten d. h. die tonischen Endpuncte der Melodie nach Höhe und Tiefe; es wird sich zeigen daß die gangbarsten unter den neudeutschen meist Octaven-Umfang haben, woraus indeß nicht folgt, daß in jeder Melodie alle Scalentöne sollen berührt werden, was noch neuerdings gar von Fugenthemen behauptet ist.

**Kirchenlieder** vom Umfang der

Octave: Ein feste Burg — Es ist gewißlich an der Zeit — Herzlich lieb hab ich dich — Jerusalem — In dulci jubilo — Liebster Jesu wir sind hier — Nun ruhen alle Wälder — Nun lob mein Seel den Herren — O Ewigkeit du Donnerwort — O Haupt voll Blut — Straf mich nicht in deinem Zorn — Vom Himmel hoch — Wer nur den lieben Gott — Wie schön leucht uns.

None: An Wasserflüssen — Christ ist erstanden — Christ unser Herr zum Jordan kam — Gott der Vater wohn uns bei — Herzliebster Jesu — O Lamm Gottes — Was Gott thut das ist wohlgethan — Wie nach einem Wasserquelle.

Decime: Christus der uns selig macht — Es ist das Heil — Jesus meine Zuversicht — Lasset uns den Herren preisen — Wachet auf.

Quinte: Christe du Lamm Gottes — Nun laßt uns Gott den Herren.

Sexte: Nu kom der Heiden Heiland — Nun laßt uns den Leib begraben — Wenn wir in höchsten Nöthen sein.

Septime: Aus tiefer Noth (phrygisch) — Da Jesus an dem Kreuze stund — Jesu deine Passion.

**Weltliche Lieder** vom Umfang der

Octave: Der Vogelfänger bin ich ja — Erhebt euch von der Erde (Frisch auf zum fröhlichen Jagen) — Es ritt ein Jägersmann über die Flur — Freut euch des Lebens — O sanctissima.

None: Brüder zu den festlichen Gelagen — Das Schiff streicht durch die Wellen — Die Pinzgauer — Es ritten drei Reuter — Hinaus in die Ferne — Morgenroth — Prinz Eugen — Schleswig Holstein — Wir hatten gebauet.

Decime: Am Rhein (Bekränzt mit Laub 2c. Var. in der None) — Brüder lagert euch — Hoch vom Olymp — Ich weiß nicht was soll es bedeuten — Was gleicht wohl auf Erden — Wohl auf noch getrunken.

Undecime: Alles schweige (Landes Vater) — Gott erhalte Franz den Kaiser — Kein Feuer keine Kohle.

Sexte: So viel Stern am Himmel stehen.

Den Umfang der Melodien zu merken ist nützlich sowohl für den Gebrauch um beim Vorsingen den Anfangston einzusetzen, als auch für die Composition, um das Gewebe der Harmonien voraus zu übersehen. Die ältesten kirchlichen Melodien und Volkslieder, sowohl unsere als die der neuerlich aufgeschlossenen kunstlosen Völker, begnügen sich mit bescheidenem Umfang. Altgriechische scheinen im Tetrachord und Penta-

chord — der Quarte und Quinte — zu beharren, wenn auch die älteste drei- und viersaitige Leier (λύρα τρίχορδος ꝛc.) wahrscheinlich nicht scalenhaft sondern intervallenhaft d. h. in Prime Quinte Octave ꝛc. gestimmt zu denken ist. — Die mittelalterlichen Weisen seit Guido v. Arezzo (1050) gehen vom Hexachord — der durchsungenen Sexte — als der naturgemäßen Scala aus: Solmisatio ist der Name des guidonischen Scalengesanges.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ut | re | mi | fa | sol | la |
| c | d | e | f | g | a |
| G | A | H | c | d | e |

Dieser bildet die melodische Tonleiter, das Diatonon. Zwar ist auch das diapason, die Octave — schon frühe bekannt; Nôtkêr de octo tonis (S. Goedeke deutsche Dichtung p. 67) zählt die septem discrimina vocum gleich unsrer siebentonigen Leiter, die in dem achten Ton (der Octave) ihren Schluß empfängt. Wenn freilich Gregors Antiphonarium octo toni ecclesiastici, und Glareans Dodecachordon (1550) 12 Kirchentöne nennt, so sind das nicht bloß Scalen sondern zugleich Ton-Systeme; daß aber auch Octavenumfang der Melodien wenigstens bekannt war und als äußerste Gränze richtigen Gesanges bezeichnet ward, ist aus mittelalterlichen Zeugnissen ersichtlich.

Deutsche Volkslieder zeigen schon frühe die Neigung zum Octavenumfang als dem kräftigen voll ausgewachsenen; die neueren vom Ausgange des 17. Jahrhunderts an sind selten von kleinerem, manchmal von größerem Umfange.

Dem Lernenden und Uebenden ist zu rathen, für den Anfang einzelne Lieder als Typus einzuprägen, und leitereigene Melodien vorzuziehen, weil ausweichende dem Anfänger schwerer aufzuzeichnen sind; — außerdem wird es auch förderlich sein, zuerst Lieder von gradem Rhythmus mit vollem Tact (nicht Auftact), später solche mit Auftact, dann in ungeradem und in gemischtem Rhythmus zu wählen.

Andere Verhältnisse der Melodie werden noch an ihrer Berührung mit der Harmonie und dem Rhythmus, dann auch an der Lehre von den Kunstformen klar werden.

---

## Melodie, die Harmonie bekämpfend und umgestaltend.

**42.** Die Melodie trägt wie alles Lebendige Neigung über sich hinaus zu gehen: so geräth sie mit ihrem mütterlichen Grunde, der Natur-

Harmonie, in Gegensatz, erstlich sie bekämpfend, dann umgestaltend. Daß überhaupt irgend ein wenn auch nur accidentiell Gegensätzliches zwischen Harmonie und Melodie vorhanden sei, sagt das natürliche Gefühl: schon die einfachste Begleitungsart in Passagen und Präludien zeigt, wie bald ein Melodie-Ton mehreren Harmonien zugehört, bald eine Harmonie mehrere Melodietöne trägt. Wird nun der einstimmigen Melodie ihre Harmonie nicht bloß stillschweigend zu Grunde gelegt, sondern im angeschlagenen Accorde offenbar: dann kommt es oft vor, daß Melodie und Harmonie nicht gleichzeitig fortschreiten, sondern eines ruht während des anderen Bewegung. Solche Bewegung kann

1) innerhalb der natürlichen — organisch verbundnen — Accordtöne verharren, indem ein Accord mehrere Melodietöne trägt



Gleichwie aber alle Tonleiter aus Zersingung oder Umsingung des Ur-Accordes hervorgeht, und eine stetige verborgene Beziehung zu ihm hat: so kann dieses Verborgene ebenfalls offenbar werden, indem man Tonleiter und Accord gleichzeitig ertönen läßt, wo dann mancher Einzelton

2) außerhalb des Accordes fällt: das ist, wie ein bewegtes Lied zum feststehenden forthallenden Harfenklange, ein Kampf zwischen Grundklang und Gegenklang, Consonanz und Dissonanz, dessen Ende die Auflösung = Resolutio ist, d. h. die erlösende Wiederkehr des ursprünglich herrschenden Grundtones.

Solche freie Bewegung der Tonscala innerhalb ihrer gebundenen leiblichen Gliedmaßen ist von Anfang her geschehen, seit der christlichen Zeit üblicher geworden, und bildet einen vorzüglichen Reiz in modernen Tonsätzen. So läßt sich das obige Beispiel mit allerlei Scalentönen durchwirken — floriren figuriren discantisiren — wie hier in den obersten Noten sichtbar



Solche Töne, die dem Accord widersprechen, indem sie gleichsam durch ihn hindurch gehen, heißen durchgehende Noten oder Durchgänge; in folgendem Beispiel sind sie durch Puncte bezeichnet:



Man unterscheidet auch wohl zweierlei Durchgänge: die eigentlichen Durchgänge und die Wechselnoten. Eigentliche Durchgänge heißen dann die milderen leichteren, welche an unbetonter Stelle durch den Accord gehen; Wechseltöne die an betonter Stelle:



Durchgänge.



Wechseltöne.

Dieser Unterschied, in der contrapunctischen Lehre von Bedeutung, ist von einigen Neueren als bedeutungslos aufgegeben, da es der modernen Harmonik gleichgültiger geworden, wie sich die Accordbildungen zum Rhythmus verhalten S. Marx Compos.-Lehre Ed. II 1, 225. — Eine besondeee Art Wechselnote, von der unsrigen verschieden, ist die Cambiata, wovon später § 104.

Kühner erscheint die melodische Freiheit, wenn nicht Eine Melodie allein ihren Accord durchschneidet, sondern mehrere unter sich harmonische Melodien mit einander oder gar einzelne und doppelte gegen einander, kreuzend durch den Accord hindurch gehen



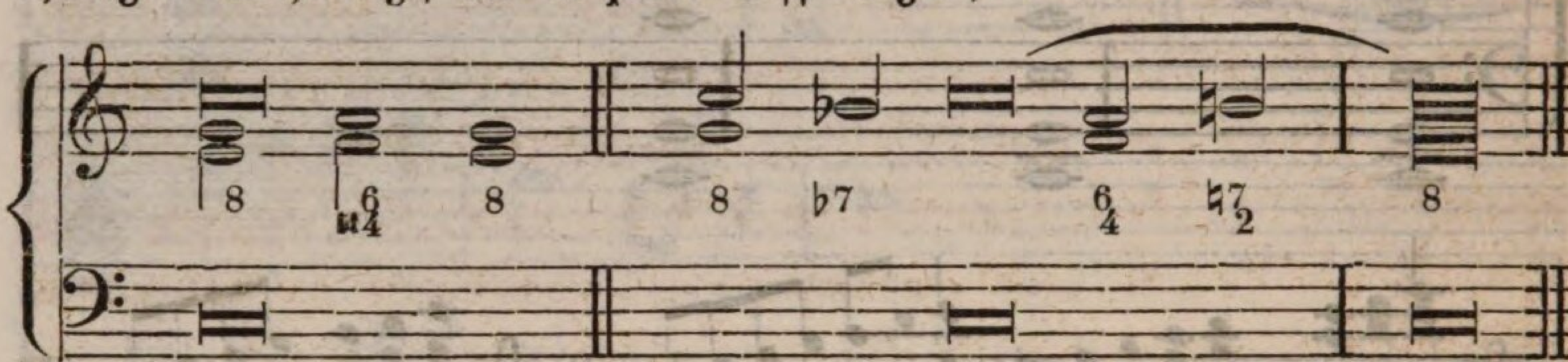




In den letzten Beispielen zeigt sich auffallend, wie auch die äußerste Consequenz des melodischen Freiheitsprincips an die Schranken des harmonischen Naturprincips gebunden bleibt, indem während eine Grundharmonie forthallt, die größte Mannigfaltigkeit melodischer Bewegung sich hindurch bewegt und dennoch beide von einander nicht lassen können. Auch ohne ausgelegte Accorde kann der einzelne Grundton für sich gleicherweise forthallen, wo dann, falls er kräftig und groß d. h. tief genug ist, die Naturharmonie verhüllt mit hinein scheint in das vielfältige Getöne. Solcher Halteton wird genannt Orgelpunct; nicht weil er auf der Orgel am liebsten gebraucht wird, sondern weil das weilende Ausruhen der Hauptstimme ursprünglich genannt ward punctus

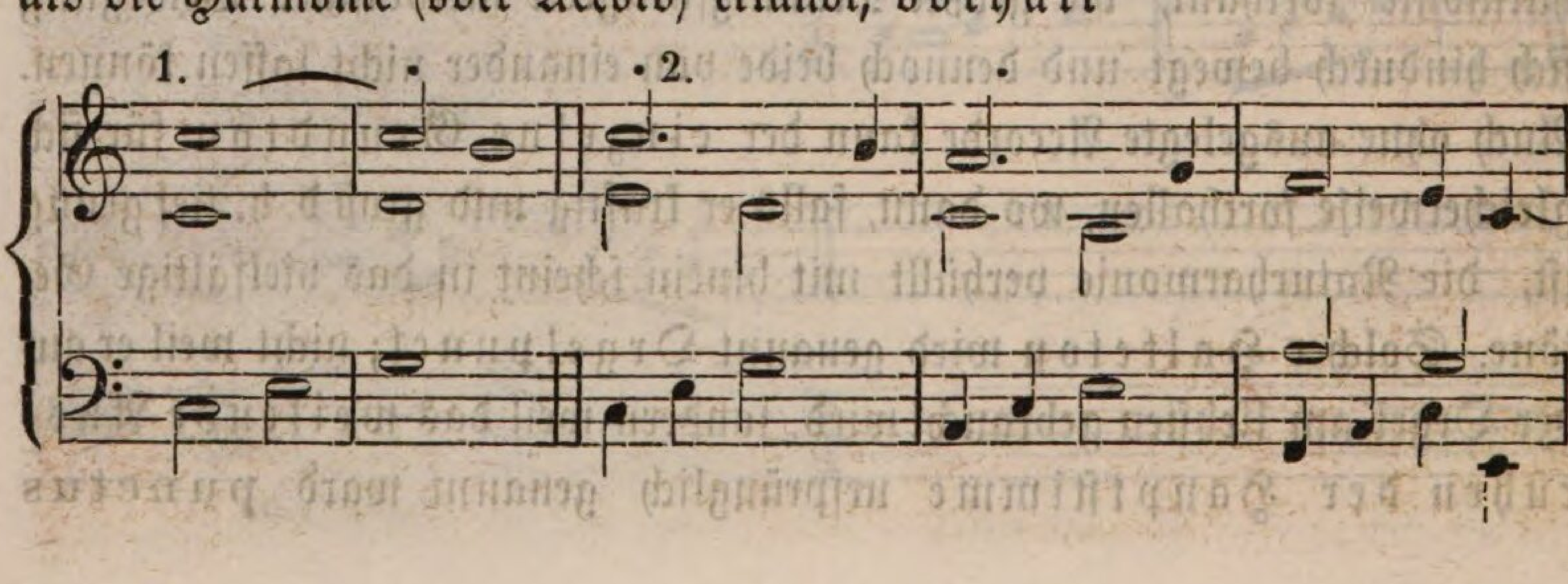
organicus d. h. die Note, punctus, wo der mehrstimmige Gesang, organum, zusammenklingen sollte als zu seinem Ursprung und Ziel. Orgelpunct bedeutet daher überhaupt einen Halteton, um den sich mehrere Harmonien bewegen, nicht bloß den tiefsten, sondern auch einen mittleren oder höchsten, wie das aus dem ältesten Gebrauch hervor geht. Neuere Lehrer beschränken das Wort dahin daß es nur für den tiefsten Ton gelte, und sagen für andere Fälle Halteton allgemein. Diese Regel ist nicht begründeter als die andere, daß der Orgelpunct vorzüglich auf die Dominante vor dem Schlusse gebaut sei; denn eben so oft ist der Grundton der gehaltene, und bei S. Bach wohl eben so oft anfangend als schließend.

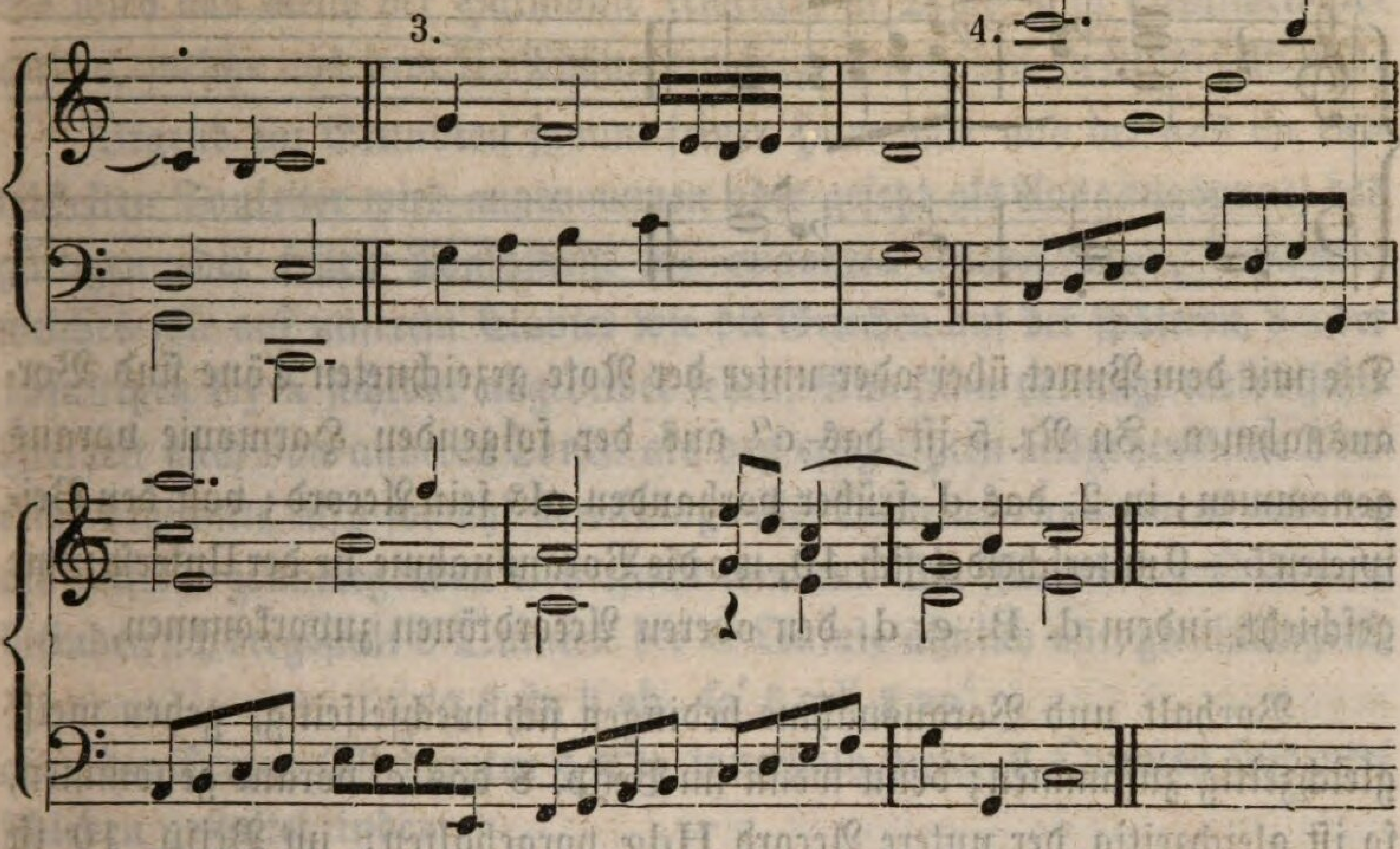
Außer der ursprünglichen Weise, nur leitereigene Accorde orgelpunctisch zu verbinden, kommen in den letzten Jahrhunderten auch alterirte und chromatische Accorde in solche Stellung, wo dann das Einheitsband der vielsämigen Accorde und Tonarten noch mächtiger ja gewaltthätiger durchklingt, als in jenen ursprünglichen Arten





43. In allem diesem äußert sich die Freiheit der Melodie als eigenlebigen Tonbildes das seinen Eigensinn dem Naturgesetz gegenüber stellt. Auf demselben Eigensinn beruht der Vorhalt, wo ein Melodieton länger als die Harmonie (oder Accord) erlaubt, vorhält






1. und 2. sind Beispiele reiner Vorhalte, durch oben stehende Puncte bezeichnet: das c'', a', c' hält länger vor als der Accord eigentlich zuläßt; 3. und 4. sind gemischte Beispiele von Vorhalten und Durchgängen.

Wie die Zögerung des Vorhalts — den Andere auch richtig Aufhalt nennen — aus der Freiheit der Melodie entspringt, so auch dessen umgekehrte Weise, die Vorausnahme = Anticipatio, Prolepsis, indem ein Ton früher erscheint als sein Accord








Die mit dem Punct über oder unter der Note gezeichneten Töne sind Vorausnahmen. In Nr. 5 ist das c'' aus der folgenden Harmonie voraus genommen; in 2. das d' früher vorhanden als sein Accord; von den Beispielen 5—9 unterscheidet sich 10, wo die Vorausnahme in der Unterstimme geschieht, indem d. B. c. d. den oberen Accordtönen zuvorkommen.

Vorhalt und Vorausnahme bedingen sich wechselseitig, gehen meist gleichzeitig zusammen; denn wenn im Beisp. 8 das c' voraus genommen, so ist gleichzeitig der untere Accord Hdg vorgehalten; im Beisp. 10 ist das d im Baß proleptisch, der obere Accord cfa ausgehalten; eben so im dritten Tact desselben Bsp. das Baß-c gegen die oberen Accordtöne gd'f so gestellt, daß jenes vorausnehmend, diese aushaltend gegen einander erscheinen. Da die Unterscheidung zuweilen schwierig, so merken wir, daß zwar alle vier eben genannten Freiheiten einander verwandt sind, aber im Besonderen der Durchgang und die Vorausnahme mehr die melodische Bewegung, die Wechselnote und der Vorhalt mehr die harmonische Verharrung betreffen, worüber das Nähere die Lehre von der Stimmführung erläutert.

Die melodische Freiheit verhält sich oft unbekümmert und scheinbar feindlich gegen ihren mütterlichen Naturgrund: doch muß sie am letzten Ende immer zu ihm wieder kehren, um ihn als ihre Achse sich bewegen. Dieses zugleich Centrifugale und Centripetale drückt das Gesetz aus: Die Endpuncte der widerstreitenden Stimmen müssen consoniren. Diese Endpuncte sind die rhythmisch-harmonischen Stillstände, die Haltpuncte welche sich als Scheide zweier Melodien dem Gehöre kund geben. Es ist darin etwas dem Aehnliches was § 40, 4—5. beschrieben worden: die geheim vernommene Fernwirkung zweier Melodie-Töne zu einander, mögen sie nahe zusammen stehen, oder durch einen und mehrere Zwischentöne getrennt sein.

**44¹.** Die Kraft der Melodie erstreckt sich noch weiter in das harmonische Wesen hinein, indem sie dasselbe nicht bloß verneinend bekämpft, sondern auch bejahend neue Gestalten der Harmonie hervor ruft, übernatürliche Accorde, oder solche die außer dem Natur-Accord stehen.

So wird das Reich der Harmonie erweitert in Moll- und Septimen-Accorden, welche aus dem Ur-Phänomen folgendermaßen zu entwickeln sind.

Irgend ein Grundton sammt seiner Harmonie und der aus ihr entwickelten Tonleiter wird angenommen oder gesetzt als Ausgangspunct des gültigen oder festen Tonsystems = *σύστημα ἀμετάβολον, τέλειον,* welches wir auf unserem Clavier wie die Griechen auf der späteren, 8- oder 15saitigen Lyra sichtbar abgebildet sehen. Nun kann vermöge melodischer Freiheit auch von anderen Tönen als den erstgesetzten ausgehend eine Tonreihe beginnen, also sowohl Dreiklänge als Tonleitern von einem anderen als unserm grundlegenden C versucht werden. Im Bereich der C Tonart befinden sich dergestalt 6 Quinten der C Quinte ähnlich oder gleichklingend

cg ‖ da ‖ eh fc′ ‖ gd′ ‖ ae′

aber die Terzen (Medianten § 22) innerhalb dieser 6 Quinten sind verschieden gestaltet, indem

ce fa gh einander gleiche, große Terzen,
df eg ac′ der C Terz ungleiche, kleine Terzen sind.

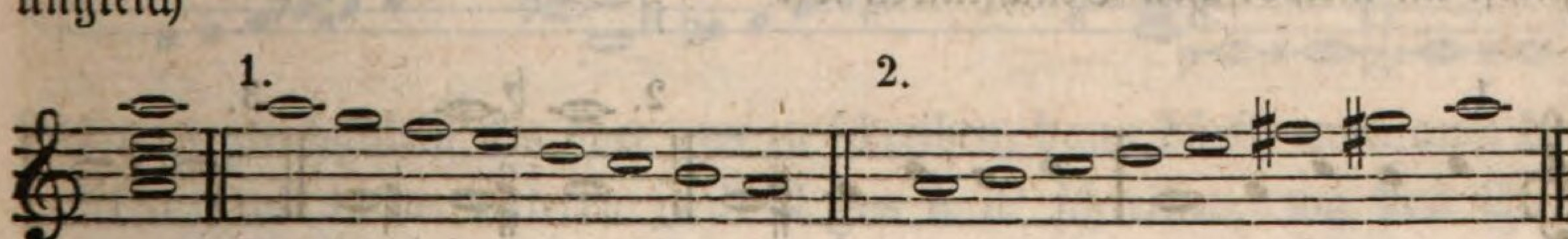
Die drei letzten Terzen mit ihren Quinten zusammen bilden andere als die C Dreiklänge, und werden kleine oder Moll-Dreiklänge genannt, gegenüber dem ursprünglichen mit der großen Terz, dem Dur-Dreiklang. Es erhellt aus dem Vorigen, daß die Moll-Dreiklänge aus dem melodischen Princip hervorgegangen, also menschliche Erfindung sind: Vgl. die anders geführte, aber im Wesen uns einstimmige Darstellung in Chrysanders anregender Jugendschrift „die Molltonart rc." (Schwerin 1854). Demnach hat die C Tonart, wie jede andere nach dem modernen System, innerhalb ihres Diatonon gleichviel Dur- und Moll-Dreiklänge

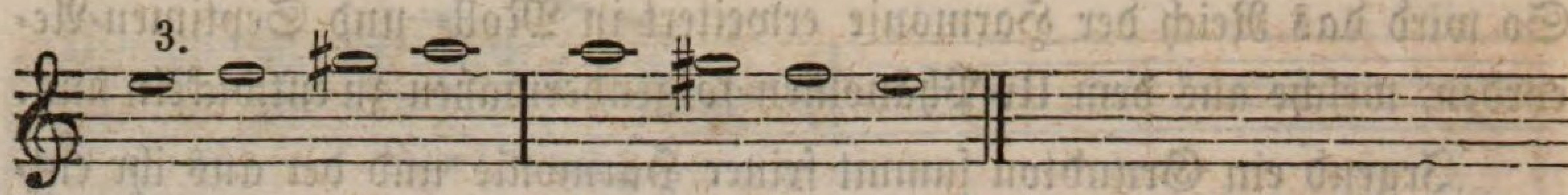
ceg fac′ ghd′ — große Terz, Dur-Dreiklänge
dfa egh ac′ e′ kleine Terz, Moll-Dreiklänge.

44². Die Moll-Dreiklänge entwickeln den ursprünglichen Dur-Dreiklängen ähnliche Accorde und Tonleitern. Die Dreiklänge sind in Amoll, der mit C parallelen, daher für uns normalen Grundtonart, folgende

Ace dfa egh ‖ ceg fac′ ghd′

in gerader Hälftung gleichviel Dur und Moll. Doch wird der Dreiklang egh seltener gebraucht, als dessen alterirte chromatisch umgewandelte Form egish, um den Durklang der Dominante als Schlußaccord zu gewinnen. Die Tonleiter ist schwankend, der natürlichen Sicherheit der Durscala ungleich



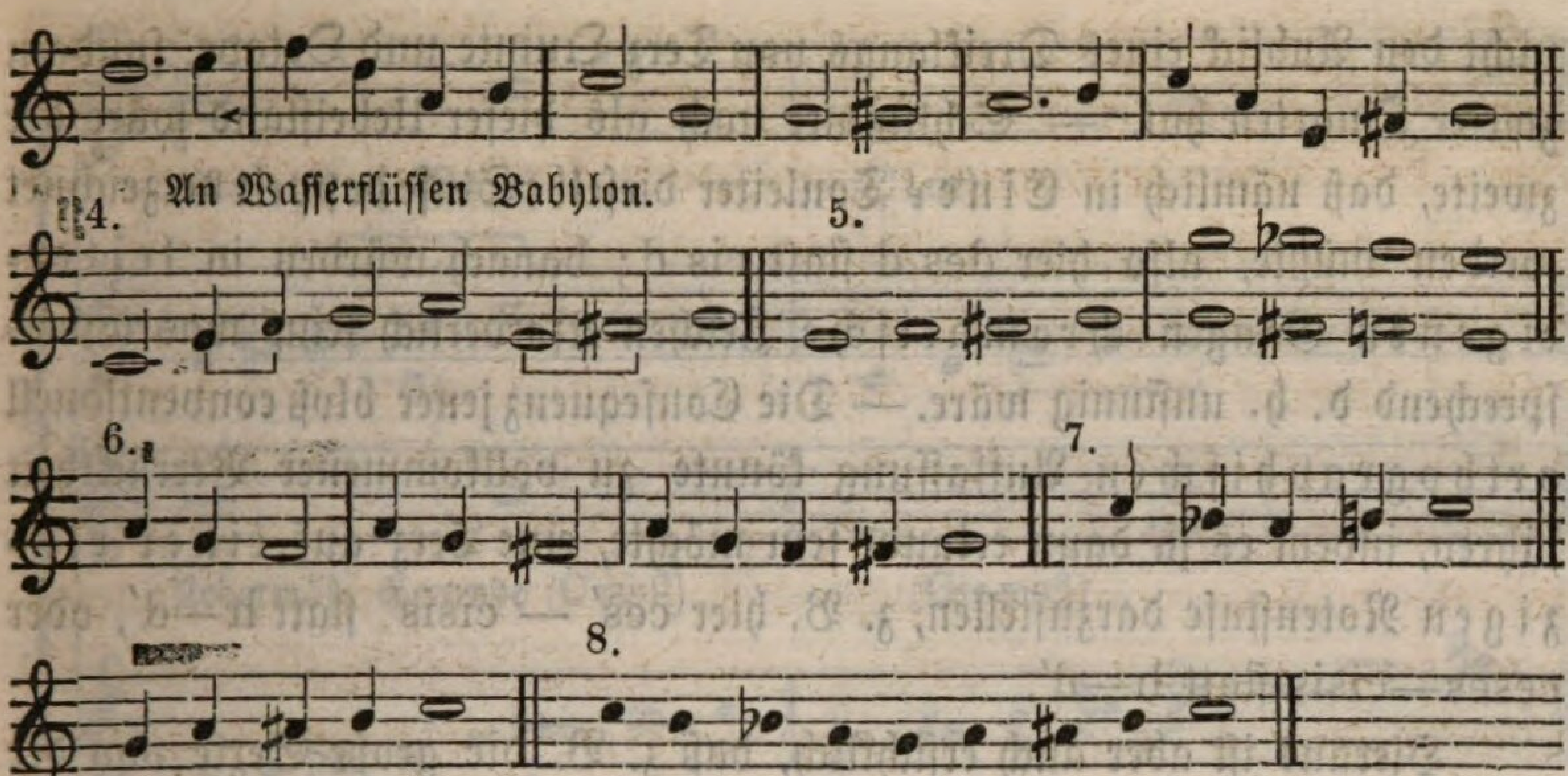



Die Form 1 ist die durch die Accordstufen hindurch gehende, als Gegenbild der Durscala abwärts gerichtet. Die zweite, aufwärts gehend, würde des Leittons entbehren, dessen die harmonisch-melodische Tonübung bedarf; es wird daher die Septime erhöhet, und ihr zu lieb auch die Sexte, da sonst f gis ein widriger Sprung, der Menschenstimme unsingbar, sein würde. Diese Form aber mit f gis — hier am Schlusse Nr. 3, ist dennoch ausführbar, zunächst von Instrumenten, denen dann künstlich geschulte Singstimmen auch nachfolgen lernen. Treffend ist sie daher die instrumentale Molltonleiter genannt; sie ist überhaupt bei weitem seltener als die beiden anderen, daher kein Grund, sie die „berichtigte, systematische, eigentliche, normale" zu benennen. Das schwankende Wesen der Molltonleiter ist eben das ihr Eigenthümliche, weil alles Moll menschlich melodisches Ergebniß, nicht natürliche Entfaltung der Töne ist. Berechtigt sind alle drei Leitern auf gleiche Weise, gebräuchlich die zweite am meisten, die dritte am wenigsten.

**44³.** Wie alle Harmonien außer denen der Tonica und Dominante über die Natur hinaus gehen, so auch alle Tonleitern außer der diatonischen. Die sogenannte chromatische Tonleiter gehört unter diese außernatürlichen. Ihr Ursprung ist richtiger aus dem Bedürfniß gehäufter Leittöne als aus mathematischer Berechnung abzuleiten. Sie besteht aus lauter Halbtönen, deren das Dur-Diatonon 12 enthält; in ihr zu singen ist unmelodisch, dem Natursinne unbegreiflich und unsingbar; da indeß unsere Kunstübung manchmal ein Ueberschreiten der Naturverhältnisse fordert, so muß sich der Natursinn zuweilen verläugnen um geistigen Zwecken dienstbar zu werden. Die kühnen Sprünge in verminderte und übermäßige — oder mindere und schwellende — Intervalle kann kein Sänger ausführen, der die chromatische Fortschreitung nicht beherrscht. Ist diese nun auch als Fundament einer ganzen Melodie nicht gedenkbar, so beruhen doch gliedhafte Motive — Melismen — auf dem Chroma, wie ja auch jeder Uebergang in eine andere Tonart (§ 53) — oder in einen vom erstgesetzten Diatonon verschiedenen Ton, des Chroma bedarf.

Der Sänger übe, Gehörs und Verstandes halber, das Halbtonsingen zuerst an melodischen Bruchstücken wie






Erst nach Befestigung der leichteren Melismen im hörenden Gedächtniß wird die willensbewußte Ausführung des abgesonderten Chroma, wie 2. 5. 8 gelingen. Ist dieses an einer Stelle gelungen, so gehe man zur chromatischen Durchsingung der Terz, der Quinte, endlich bis zur Octave: die Probe der Richtigkeit ist, daß nach 12 Halbtönen die Octave rein klinge, was erst hörend und singend zu versuchen, dann am Zeugniß eines gutgestimmten Claviers, besser noch der Geige, welche die Octave durch Flageolet rein gibt, zu beweisen ist. Chromatische Gänge häufig singen kann zur Uebung, aber auch zur Verführung des Gehörs dienen, wie denn auch die längeren chromatischen Perlenläufe im Instrumentale die Geistlosigkeit fördern helfen.

Das Clavier ist hülfreich, aber zugleich gefährlich, indem es den Unterschied des ♯ und b, des cis und des u. s. w. vernichtet, welchen der Geiger fühlen und darstellen kann, weil ja z. B. der Leitton von d : cis nicht einerlei ist mit der Mediante von B moll: des.

Die Verschiedenheit beider zeichnet sichtbar die Notenschrift. Wenn nämlich diese cis und des unterscheidet, so ist das nicht willkührliche Bequemlichkeit der Orthographie, wie einige Empiriker vorgeben, sondern wesentlich nothwendig um der Klarheit der Tonverhältnisse willen.



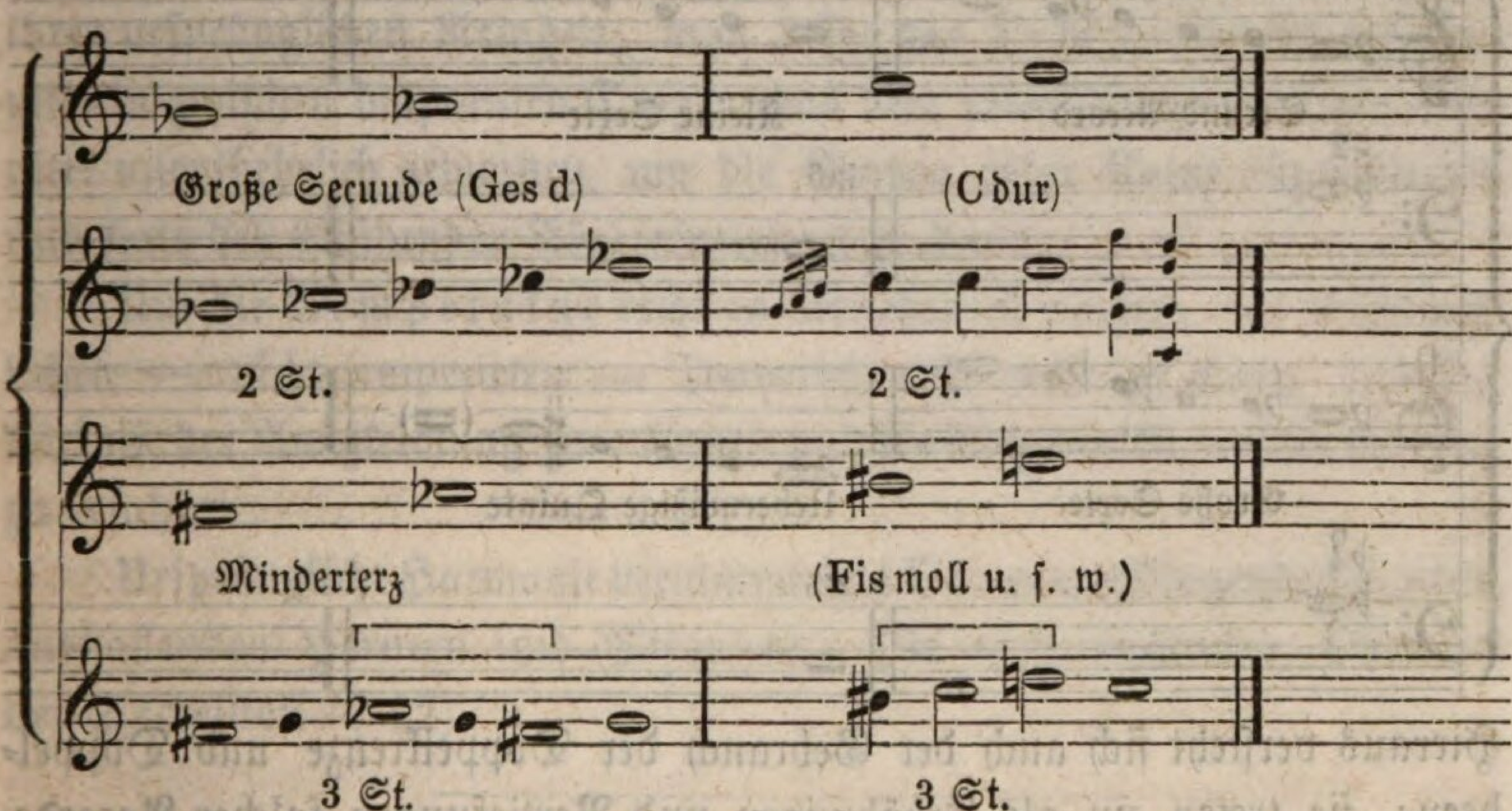
Wäre es gleichgültig, fis oder ges zu schreiben, dann dürfte man auch den D Accord wie in der unteren Zeile d ges a d' schreiben, wo das Auge

nicht den Anblick eines Dreiklangs von Terz Quinte und Octave, sondern zweier Quarten hat. — Schlimmer noch als dieser Uebelstand wäre der zweite, daß nämlich in *Einer* Tonleiter dieselbe Stufe doppelt verzeichnet werden müßte, also hier des d statt cis d; danach würden in *leitereigenen* Gängen *chromatische* Zeichen erforderlich sein, was widersprechend d. h. unsinnig wäre. — Die Consequenz jener bloß conventionell *orthographischen* Auffassung könnte zu vollkommener Verrücktheit führen, indem es ja dann erlaubt sein möchte, eine Terz auf *einer einzigen* Notenstufe darzustellen, z. B. hier ces' — cisis' statt h—d', oder ceses—cisis statt b—d'.

Hieraus ist aber auch ersichtlich, daß z. B. die große Sexte von der Minderseptime, die große Terz von der Minderquart nicht orthographisch sondern akustisch, also *wesentlich* verschieden ist; denn *jede* Sexte hat 6, *jede* Septime 7, *jede* Quarte 4 Tonschritte u. s. w. Zu solch richtiger *tonischer Intervallenmessung* mag nun das Clavier den Irrthum den es verschuldet, selber bekämpfen helfen und dem Sänger das Richtige zeigen:






Von vielen classischen Beispielen, die dem Kundigen leicht beifallen, ein paar schlagende zur Anschauung:




Weber Freischütz (Sexte) Händel Israel (Septime) Don Juan (Minderterz)

Einzelne Fälle mögen Schwierigkeit machen, wo wirklich Gehör und Orthographie in Schwanken gerathen: doch ist das im Wesen der unnatürlichen Intervalle — minderer und schwellender — welche insgesammt zur Zweideutigkeit neigen, wohlbegründet. Dieß gilt vorzüglich von den Umkehrungen der Mindersept-Accorde und den überspannten (schwellenden) Quinten,




Hieraus versteht sich auch der Gebrauch der Doppelkreuze und Doppelbeen: sie treten ein als Erhöhungen und Vertiefungen solcher Accorde, die schon in chromatisch bezeichneten oder vorgezeichneten Tonarten sich bewegen, sobald überspannte oder verminderte Intervalle darzustellen sind. So muß der Sprung c—dis—e in H dur transponirt geschrieben werden h—cisis—dis; die Mindersept h—as′ aus C in Des übertragen muß heißen c—bb; in Cis übertragen muß sie werden his—a′; in Gis übertragen: fisis—e′.

Nimmt man die Töne as und gis claviermäßig für gleich und baut darauf verschiedene Accorde, so entsteht die sogenannte Enharmonie oder der enharmonische Wechsel.



Die Alteration oder Chromatisirung des Edur-Accords (1) in eine Minderseptime ist von S. Bach in einer Orgelfantasie verwandt zu plötzlichem Uebergang aus Edur in Cmoll: es wird eis mit f, gis mit as vertauscht: das Gehör empfindet die Wirkung eines Fremdartigen, das uns wie aus der äußersten Ferne überfällt, und merkt auch wohl, daß jenes überhangende h—gis′ zu enge ist für das neue Verhältniß h—as′, daß as höher zu denken als das vorige gis. Die wunderbare Wirkung der Enharmonie erkannten die Alten, und brauchten sie zu wunderbar unerhörten Dingen: ihre Epigonen mißbrauchen das Unerhörte, weil sie wenig Erhörliches zu bringen haben.

$44^4$. Diese claviermäßige Gleichmachung innerlich verschiedener Töne geschieht, indem den natürlichen Harmonien etwas abgebrochen wird an ihrer ursprünglichen Reinheit; man heißt das Temperiren: ein Vermitteln zwischen disparaten Dingen, das dem vermittlungssüchtigen Zeitalter unentbehrlich geworden, um die Spitzen roher Natur abzuschleifen, und statt des Glühenden Abgesottenes zu verdauen.

Um die Temperatur recht zu verstehen ist nöthig: die ursprünglichen — nicht temperirten — Tonverhältnisse recht zu hören, das Bedürfniß der Ausgleichung zu erkennen und die Möglichkeit der Ausführung zu erfahren.

Ursprüngliche Harmonie vernimmt das Ohr an ausklingenden Saiten, aushallenden Hörnern und Posaunen. Die mehrerwähnten Obertöne der Succession (§ 12)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Schwingung | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | | 5 | | 6 |
| Länge | 1 | | $\frac{1}{2}$ | | $\frac{1}{3}$ | | $\frac{1}{4}$ | | $\frac{1}{5}$ | | $\frac{1}{6}$ |
| Tonstufen | C | | c | | g | | c′ | | e′ | | g′ |
| | | $\frac{1}{2}$ | | $\frac{2}{3}$ | | $\frac{3}{4}$ | | $\frac{4}{5}$ | | $\frac{5}{6}$ | |

ergeben den wohlthuenden Klang, den das Ohr empfängt als den naturwahren und anmuthenden der Naturconsonanzen. Wer nun auf der austönenden tiefen CSaite das erste g, welches $\frac{1}{3}$ der Länge oder $\frac{3}{1}$ der Schwingung gegen C beträgt, mitklingen hört, der merkt, wenn er darauf die Taste g auf dem temperirten Clavier anschlägt, daß dieses Clavier-g tiefer klingt, als das vorhin gehörte natürliche; und wenn er die Taste e′ auf dem Clavier anschlägt, so klingt dieses Clavier-e′ höher als das natürliche.

Wer dieses nicht hört, ist nicht fähig das Folgende zu verstehen, und

bedarf der Temperatur nicht, weil's ihm überhaupt am musicalischen Gehör mangelt. Es sind aber deren äußerst wenige; und selbst bei den wenigen ist das Gehör zu wecken möglich durch Gewöhnen Ueben und Aufmerken. Leicht fühlt der einigermaßen Regbare und Theilnehmende, daß e in C dur anders klingt als in A dur, sowohl tönend am Clavier als nachklingend im Gedanken; — daß de in C dur enger erscheint (klingt) als in D dur; akustisch ist aber de : C = 9 : 10; de : D = 8 : 9; — wie denn auch da in der C Tonleiter nicht so hoch (oder weit) ist als es im D Dreiklang sein müßte. Eine Probe dieser Ungleichheit ist z. B. das e in beiden Stellungen harmonisch begleitet zu hören:



e—in C e—in D ×

Das Hören dieser Ungleichheit vorausgesetzt, ist nun zu fragen wie so verschiedene Töne sammt ihren Accorden (D dur E dur, d moll e moll ꝛc.) doch in Reihen verknüpft mit einander gehen mögen; denn es erscheint zumal in unsren vielstimmigen und modulationsreichen Tonsätzen verschiedener Instrumente, durchaus unmöglich, bei längeren Sätzen die über das Maaß einer Periode hinaus gehen, sich mit Einer Grundharmonie und einem einzigen Diatonon zu begnügen. Sollen nun beide oder mehrere diatonische Scalen nicht bloß einander folgen, sondern verknüpft und innerlich verwebt werden, welches Bedürfniß bei Instrumenten stetigen Tones Erfüllung fordert: dann ist nothwendig die Naturverhältnisse zu verändern, wenn man nicht so viel Instrumente als Tonarten bauen will. Denn wenn die Scala, wie von Alters her von gutem Grunde angenommen, aus der Quintenprogression entwickelt wird, so ergibt sich am Schlusse der 12 Quinten unsrer sogenannten chromatischen Tonleiter, daß die letzte Quinte his **nicht** die siebente Octave des ersten c ist, sondern erheblich höher, da $c^7$ 524288 Schwingungen haben müßte, während $\text{his}^6$ 531441 hatte; oder mit anderer Rechnung: das Product jener Quinten wäre annährend 7080, wenn die 7. Octave 7000 betrüge. (S. § 24.)

Weil nun die Quinte das regelnde Intervall, so muß, um Gleichmäßigkeit zu erzielen, den Quinten etwas abgebrochen werden; denn die übrigen Intervalle sind zu rechnen und zu hören complicirter, die Octave aber muß überall rein gestimmt werden. Letzteres, wenngleich von einigen Empirikern in Frage gestellt, ist unwiderleglich und schon deshalb selbstverständlich, weil bei verstimmten Octaven alle Intervalle insgesammt nicht nur an sich unrein, sondern auch in unendlich fortschreiten-

der Unreinheit sowohl überhaupt unberechenbar als insbesondere unvernehmbar fürs Gehör sein würden.

Die Annahme, daß alle Quinten um ein Geringes unter sich schweben d. h. im Umfang verkleinert, also vertieft werden sollen, ist die Grundlage der sogenannten gleichschwebenden Temperatur, welche angeblich alle Halbtöne, daher auch alle Quinten, unter einander gleichstelle. Dieses auszuführen aber ist ein unmögliches Verlangen; denn kein körperliches Instrument, noch weniger das sinnliche wenn auch geübte Ohr des Stimmers, kann mathematisch evidente Verhältnisse darstellen, am wenigsten so complicirte wie hier gefordert werden; ja selbst wenn es möglich oder wirklich wäre, so würde der Beweis solcher absoluten Ton-Ausgleichung gar nicht zu führen sein, da ein practisches Experiment niemals beweiset sondern nur anschaulich macht. Es ist daher unsere Temperatur nur eine Annäherung an die gleichschwebende, welche sie in Wirklichkeit nie erreicht; darauf beruht der unterscheidbare Character der Tonarten, den erfahrene Musiker wohl bestreiten, aber nie ganz ableugnen können. Vgl. Hauptmann über Temperatur in Chrysanders Jahrbüchern 1863.

45. Andere Tonleitern auf vorhin gezeigte Art aus willkührlichen Ansätzen innerhalb des grundlegenden Diatonon abgeleitet, sind die sogenannten Kirchentöne, toni s. modi ecclesiastici. Wie oben die Dreiklänge, so werden auch Scalen willkührlich gesetzt, aus dem *σύστημα ἀμετάβολον* gleichsam ausgehoben. Es sind folgende

| | | | |
|---|---|---|---|
| modus | dorius | — | d e f g a h c′ d′ |
| » | phrygius | — | e f g a h c′ d′ e′ |
| » | lydius | — | f g a h c′ d′ e′ f′ |
| » | mixolydius | — | g a h c′ d′ e′ f′ g′ |
| » | aeolius | — | a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ |
| » | ionius | — | c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″ |

Hauptregel der Kirchentöne ist, diese Tonreihen im Ganzen unverändert, ohne Chroma = Farbe, Färbung, d. h. ohne Kreuze und Been durchzuführen; im Einzelnen jedoch findet Abweichung statt, indem an gewissen Stellen zufällige oder erdichtete Töne = toni ficti, tuoni finti, eintreten. Am häufigsten geschieht nun, daß die Septime wo sie zum Grundtone klein, oder zu dessen Octave als große Unter-Secunde steht, erhöht wird, so daß nun eine große Septime oder kleine Unter-Secunde entsteht, um den zum Schlusse erwünschten Unterhalbton = Subsemitonium modi, zu gewinnen. Außerdem wird dem Schluß-Accord aller Tonarten die große Terz gegeben, um die völlige Versöh-

nung im Durdreiklang herbei zu führen, und nicht einen Stachel unerfüllten Sehnens zurück zu lassen. Die hierzu erforderlichen chromatischen Zeichen treffen öfter die Begleitstimmen, seltener die gesangführende Hauptstimme = tenor, cantus. Weil sie dem kirchlich geübten Sänger im Gehör lagen, so sind sie, nachdem die Kirche alle Verzierungen als Abweichungen vom festen gregorianischen Gesang verboten, in den älteren Manuscripten als selbstverständlich weggelassen; erst Orlando Lasso schreibt sie seit 1580 (?) überall regelmäßig hinzu.

Die lydische Tonart ward selten gebraucht, und schwand nach dem 16. Jahrhundert fast gänzlich, weil sie keine leitereigene große Quarte hat, sondern statt deren den tritonus = die überspannte oder schwellende Quart f h (§ 22). Aus demselben Grunde wird auch auf H keine Tonart gebildet, weil ihm die große Quinte fehlt, da nur h f′, die Minderquinte, ihm leitereigen ist. Somit bleiben von den verschiedentlich bald 12, bald 8, oder 7 gezählten Kirchentönen nur fünfe übrig, von denen noch in heutigem Kirchengebrauch einige Melodien bewahrt sind, als

| | |
|---|---|
| im modus dorius | Nu kom der Heiden Heiland: |
| „ „ d | Wir glauben all an Einen Gott |
| | Christ ist erstanden |
| | Christ unser Herr zum Jordan kam |
| „ „ phrygius | Aus tiefer Noth (ältere Weise) |
| e | O Haupt voll Blut und Wunden |
| „ „ mixolydius | Es ist das Heil uns kommen her |
| g | Gelobet seist du Jesu Christ |
| „ „ aeolius | Te Deum laudamus |
| a | Litania |
| | (Wer nur den lieben Gott) |
| „ „ ionius | Ein feste Burg |
| c | Von Himmel hoch |
| | Allein Gott in der Höh sei Ehr |
| | Wie schön leucht uns der Morgenstern |
| | Wachet auf ruft uns die Stimme. |

Mit dem 17. Jahrhundert erlischt der Gebrauch der Kirchentöne; es bleiben nur in Gebrauch die den letztgenannten beiden, aeolius und ionius, ähnlichen, unser Moll und Dur. Die moderne Tonübung ist, diese Tonreihen

A H c d e f g a

c d e f g a h c′

mit buchstäblicher Abzählung der Ganz- und Halb-Töne auf jede beliebige Tonhöhe zu versetzen, transponiren, z. B.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| c | d | e | f | g | a | h | c′ | |
| | 1 | 1 | ½ | 1 | 1 | 1 | ½ | |
| d | e | fis | g | a | h | cis′ | d′ | |
| | 1 | 1 | ½ | 1 | 1 | 1 | ½ | |
| es | f | g | as | b | c′ | d′ | es′ | u. s. w. |

Eben so werden auch alle Molltonarten aus Einer transponirt

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | H | c | d | e | f | g | a | |
| | 1 | ½ | 1 | 1 | ½ | 1 | 1 | |
| H | cis | d | e | fis | g | a | h | |
| | 1 | ½ | 1 | 1 | ½ | 1 | 1 | |
| E | Fis | G | A | H | c | d | e | u. s. w. |

Wir haben also in den heutigen Tonarten den einfachen polaren Gegensatz von Hart und Weich, oder Hell und Trübe, Männlich und Weiblich: daher auch nicht unrichtig gesagt ist Tongeschlechter für die Polarität von Dur und Moll; Tonarten heißen jetzt nicht mehr die artlich verschiedenen (specifisch differenten), sondern die durch willkührliche Tonhöhe verschiedenen Scalen, als C dur E dur A moll C moll u. s. w.

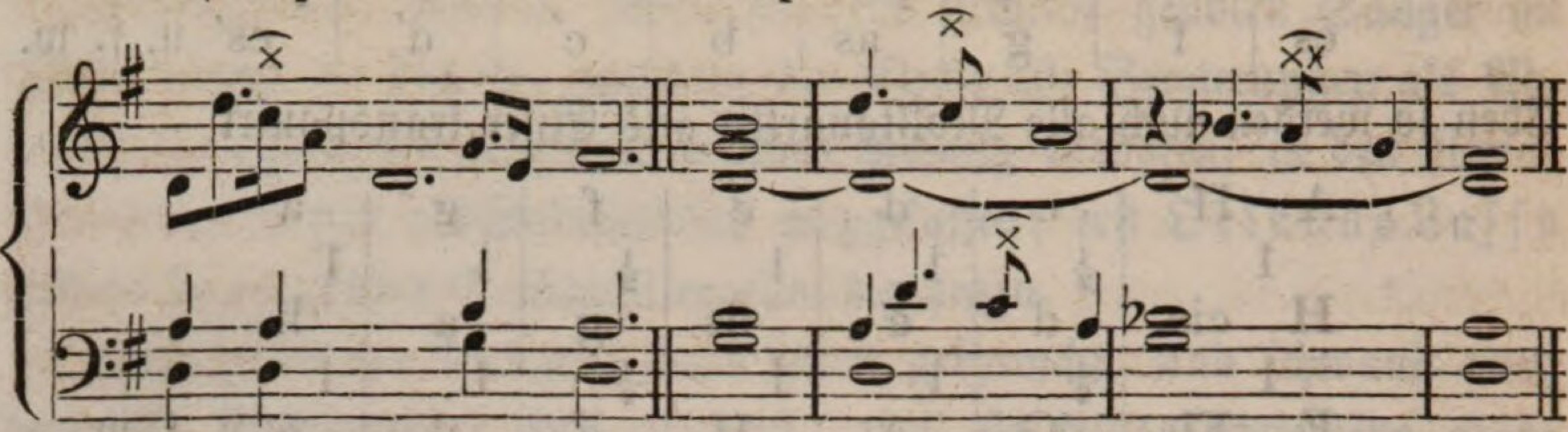
Chroma, Transposition, Tonarten, Tongeschlechter sind hiernach insgesammt begründet in der melodischen Freiheit, welche das harmonische Wesen ergreift und umgestaltet. Nicht erwähnt ist hier die Modulation d. h. Hinübergehen aus einer Harmonie zur anderen, was ebenfalls auf melodischer Bewegung beruht; weil aber die Modulationslehre nur in Folge der selbständigen Harmonie zu verstehen ist, so ist sie dorthin aufgespart § 70 ꝛc.

**46.** Die letzte und kühnste Folgerung aus dem melodischen Principe ist: die Einführung von neuen Accorden, welche das Dreiklangsprincip überschreiten. Den Anfang dazu machten schon jene nachgeahmten Dreiklänge, wo dem ursprünglichen Dur die nicht gleichen, sondern ähnlichen Moll-Harmonien gesellt und gegen gestellt wurden; gänzlich durchbrochen und überschritten wird das Princip durch Einführung des Septimen-Accordes.

Seine Entstehung kann mehrfach gedeutet werden. Die ganz äußerliche Weise, ihn aus Terzenbau abzuleiten, haben wir im Anblick des Ur-Dreiklangs, welcher sich nicht terzenweis aufbaut, als unbegründet verwerfen müssen. Fragen kann man aber, ob lediglich melodische Willkühr den ersten Gebrauch des Septaccords veranlaßt habe, oder ob doch ein natürliches Moment mit hinein spiele ihn zu erzeugen. Geschichtlich ist, daß dieser Accord dem harmonischen Systeme seit kaum 200 Jahren einverleibt ist; eben so gewiß aber, daß durchgehende Töne in Septimenstellung zum Baßton = Durchgangs-Septimen, Septimendurchgänge,

schon über 200 Jahre früher vorkommen z. B. bei **Eligius** — oder Egidius, Eloy S. Kiesewetter Europ. Mus. S. 46 Beisp. 6. 8. —

Kiesew. p. XXI Tact 10 K. p. XXIII T. 6



wo außer den drei Septimen ×) gar eine None ××) sich durchgehend einfindet.

Danach würde man einen melodischen Ursprung der Septime annehmen können. Aber die spätere und heut übliche Verwendung des Sept-Accordes ist zu einer Selbständigkeit gediehen, welche den Verdacht erregt, es möchte ein harmonisches Element wenigstens mit wirken, ihm diese scheinbar ebenbürtige Stellung zu sichern. Und wirklich ist ein solches Natur-Element vorhanden in den letzten zarteren Schwingungen der Tonkörper. Unter den Theilschwingungen sind nämlich einige jenseit des Dreiklangs sich äußernde, den Sinnen schwer erfaßliche, weil sie je ferner desto irrationaler und damit leiser, undeutlicher schwebender werden. Von diesen tritt zunächst hervor die kleine Septime, das Siebentel der schwingenden Saite; ihr mathematisches Verhältniß ist

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Grundton | C (dritte) Septime b′ | |
| | Länge | 7 — | 1 |
| | Schwingung | 1 — | 7 |
| also: | Octave des Grundtons | c (zweite) Septime b′ | |
| | Schwingung | 2 — | 7 |
| — | zweite Octave des Grundtons | 4 — | 7 |

daher die gewöhnliche Bezeichnung der Septime $\frac{4}{7}$ nach der Schwingung, $\frac{7}{4}$ nach der Länge.

Die kleine Septime liegt eine kleine Terz oberhalb der Quinte, klingt aber unsicher, weil sie mit dem Grundton Schwebungen macht. Diesen an sich ungewissen Ton, den das Ohr bei langem Ausklang großer Tonkörper leise vernimmt, ergreift die Menschenstimme und erweitert damit die Harmonie auf melodische Weise. Der schwebende Septimenklang ist von allen Dissonanzen die mildeste, und es ist daher sowohl natürlich als geschichtlich erklärt, daß sie sich der Consonanz mehr nähert als irgend eine Dissonanz.

Weitere Consequenzen aus den Theilschwingungen zu ziehen, und

etwa der Septime ähnlich auch die None aus harmonischen Ursachen abzuleiten ist verkehrt wie sich aus dem Früheren annähernd, aus der späteren harmonischen Lehre unzweifelhaft ergibt. Die Frage nach ihrer Gültigkeit führt über die Gränzen der Melodik hinüber in die Harmonik, deren Eigenheit und Gegenwirkung gegen das melodische Element nunmehr zu betrachten sind.

---

## Harmonie an sich.

### Consonanz Dissonanz Auflösung. — Accorde.

**47.** Der Natur-Dreiklang ist volle selbstgenügende Harmonie: sie klingt bis die Schwingung ermattet und erlischt; ihr Ziel ist Friede, Zusammenschluß der Töne ohne Widerspruch; dieses Ziel zeigt der Tonkörper sinnlich, und die Seele vernimmt es geistig.

Alle Töne, welche dem Grundton auf natürliche Weise zustimmen, heißen consonirende; Consonanz ist quod consonat basi, ὅτι συμφωνεῖ τῇ ἀρχῇ. — Aus der Vielheit die Einheit verstehen wollen ist trübes Tappen und Suchen des Verstandes; von der Dissonanz her, oder was dem ähnlich: von einem Haufen wild rauschender Töne ohne Grund die Einheit der Consonanz erfinden ist unmöglich. Aus der Einheit begreift sich die Vielheit, aus der einfältigen Consonanz ihr Gegentheil, die mannigfaltige Dissonanz.

Das menschlich beseelte Tongebild erweiset sich der naturgesetzlichen Leiblichkeit bald einstimmig bald gegenstimmig, freundlich oder feindlich: daher nicht völlig genügt, zu sagen „Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt ist die Dissonanz" (Hauptmann Harmonik S. 74 § 107); denn wenn auch der Gebrauch der Dissonanzen auf melodischen d. h. frei setzenden Principien beruht, so sind doch nicht alle aus Melodietönen zusammen gefaßten Accordgebilde dissonirend z. B.

Accord



Vielmehr sind die mannigfaltigen Arten der Dissonanz-Vielheit auf einige Hauptarten zurück zu führen, die wir als absolute und relative, oder als reine und theilweise Gegensätze bezeichnen.

Es tritt nämlich der ursprünglichen in sich selbst beschlossenen Consonanz die freie Bewegung entgegen in zwiefacher Weise: erstlich als absolut gegen klingende, dem Grundton fremde; zweitens als relativ gegen klingende, dem Grundton theilverwandte, als Ueberspannung.

Die erste Art ist die reine Dissonanz die den Kampf gegen das Princip offen ausspricht: dieser Kampf zielt nach dem Ende daß Eins das Andre absolut überwinde.




Wenn sich auch hier zeigt, daß solche Gebilde für sich betrachtet außerhalb der Kunst stehen und nur Beispiele theoretischer Vorstellung sind: so ist doch diese Abstraction zur Erkenntniß des Einzelnen aus dem Ganzen unerlaßlich. — Es zeigt sich hier daß, während die Consonanz nur Eine ist, die Dissonanz das Mehrfache neben dem Einen darstellt, entweder als reiner Gegensatz, Eins gegen Eins, oder als theilweiser Gegensatz, Zweig an Zweige knüpfend, wo die Theile entweder unter einander anklingend, dem Ganzen abklingend sich verhalten: als Glieder zu einander rational, als Theile des Ganzen irrational (Nonen-Accorde); oder umgekehrt die Theile einander abklingend, dem Ganzen anklingend (Secund-Terz, Quartvorhalte ꝛc.).

Auch die Consonanz tritt zuweilen aus der einfach Einen Haltung, indem sie sich in sich selbst bewegt. Den vollen Ausdruck selbstbegnügten Friedens hat nur die Urgestalt der Consonanz, im Beispiel Nr. 1, der tonische Dreiklang in der ersten Lage; seine Glieder, vorübergehend als selbständig gedacht, ergeben die halbvollkommenen Consonanzen Nr. 2. 3., deren Merkmal ist, nicht schlußfähig zu sein. Den vollen Schluß eines Tonsatzes können nur Grund-Accorde bilden, d. h. solche die keine andern Töne oberhalb ihres tiefsten (Baß-)Tones haben als Quinten und Terzen und zwar wie sich nach dem classischen Sprachgebrauch von selbst versteht, nicht alterirte — chromatische, mindere, übermäßige — sondern nur große Quinten mit groß oder kleinen Terzen. — Nach dem Grundsatz

der Schlußfähigkeit = Cadenzirung — unterschied die ältere Lehre consonantia perfecta = Grund-Accord, und cons. imperfecta = Theil-Accord des Grundes: das sind die sogenannten Umkehrungen, auch genannt Versetzung Verkehrung conversio. Diese sind ihrem Grund-Accord an Ton-Inhalt gleich, an Gebrauch und Wirkung verschieden, als unselbständige; sie entstehen, indem man von den Tönen des Grundaccordes den tiefsten oder mittleren in höhere Octaven versetzt: c e g umgekehrt e g c′. g c′ e′ (vgl. § 50).

Aehnlichen Unterschied zeigen die Dissonanzen. Reine oder absolute Dissonanz ist was dem Seienden, das heißt ursprünglichen Erstgegebenen des harmonischen Grundgebäudes gradesweges widerspricht, ihm entgegen ein offenbares Anderes oder Zweites ist. Beisp. 4—8 zeigen absolute Dissonanzen, gleichzeitig wie in 4—7 aufs schärfste wirkend; ungleichzeitig wie in 8, etwas milder, aber nicht minder fühlbar. Solche vollkommene Gegensätze von Eins gegen Eins — indem der ächten ursprünglichen Consonanz eine andere ebenfalls ächte aber fremde entgegen tritt, wie 4—6 — kommen gleichzeitig nur in vielverschlungenen künstlichen Gebilden vor und sind erst später ganz zu verstehen; ungleichzeitig nach einander tönend (8b) sind sie von Alters her gebräuchlich, ja unentbehrlich, da auch der kürzeste Tonsatz sich nicht mit einem einzigen Dreiklang begnügen kann. Vorhaltige Dissonanzen wie 11 haben an beiden Arten Theil: für sich betrachtet dissoniren sie absolut, als vorbereitete stehen sie in der Mitte zwischen Consonanz und Dissonanz.

Hier gilt nun von Alters her die Regel: jede Dissonanz löse sich **bald**, und zur **nächsten** Consonanz: und zwar gilt diese Regel sowohl den ganzen Accorden als den Einzeltönen der Accorde. So wird z. B. in 8 der Accord g h d′ f′ zu seinem nachbarlichen aber scharf gegensätzlichen, dem tonischen Grundaccord, hinführend gelöst g h d′ f′ — C g c′ e′; und die Einzeltöne gehen ebenfalls rasch zum nächsten, indem h f′ zu c′ e′ sich auflösen. — Eben so auch der einfache Dreiklang der Dominante in 8b: es soll das gegensätzliche G zu C, das scharfwidersprechende h zu c′ gehen: bald und zur nächsten Consonanz, d. h. ohne weitere Vermittlung zum Ziele gehen, und den einfachsten Schritt dazu thun. Der einfachste Schritt der melodischen Stimme ist die Secunde, hier h c′ und d e. Erwünscht ist dabei, wenn ein ruhender Ton als Vermittler stehen bleibt, den beiden Accorden, dem consonirenden und dem dissonirenden angehört: hier ists das g der dritten Stimme.

Vermittelte oder relative Dissonanzen sind, die zu einem

Theile des Accordes harmonisch stehen, zu anderen nicht. So ist in Nr. 9 die Septime b′ zum Grundton c dissonant d. h. sie schwebt in intermittirenden Stößen gegen letzteren — dagegen zur Quinte g′ ist jenes b′ als Terz consonirend, gleichsam Theil eines Dreiklanges. Wie nun hier eine Häufung oder Aufthürmung durch Beisatz eines Intervalles eingetreten (die denn das falsche Theorem des Terzenbaues veranlaßt hat): so geschieht ein Gleiches in vergrößertem Maaße, wenn ein ganzer Accord auf den anderen gethürmt wird, Beisp. 10, wo die inneren Enden beider Accorde im Mittelton g′ einig sich berühren, dagegen die äußeren Enden c′—d″ einander fremd, dissonant sind; außerdem dissonirt c′ b′ an sich, und die Quinten c g — g d′ gegen einander.

Eine frühere Lehre nennt nun diese milderen Dissonanzen imperfectae: es ist hiernach

Consonantia perfecta der tonische Dreiklang c e g
„ „ imperfecta die Umkehrung in e g c′, g c′ e′ und deren Theile, die Quart und Terz.
Dissonantia perfecta die Secunde und Septime
„ „ imperfecta die aus theilverbundenen Accorden entstandenen Gebilde.

Franco von Cöln (1220) brauchte die ebenfalls treffenden Namen Concordantia, Discordantia[1], und benannte damit nicht Accorde sondern Intervalle. Seine Eintheilung der Intervalle ist dreistufig:

Concordantiae perfectae: Unisonus, Octava, Quinta;
„ „ imperfectae: Tertia major, minor; Sexta major, minor.
Discordantiae: Secunda, Tritonus, Septima major, minor.

Wer den Sprachgebrauch noch mehr vereinfachen wollte, könnte auch sagen: Ursprüngliche und abgeleitete Consonanzen und Dissonanzen. — Nackt und verhüllt, rein und mittlerisch, wie einmal vorgeschlagen, würde weniger verständlich sein; die heute verständlichsten sind wohl jene philosophischen „Absolut und Relativ.“

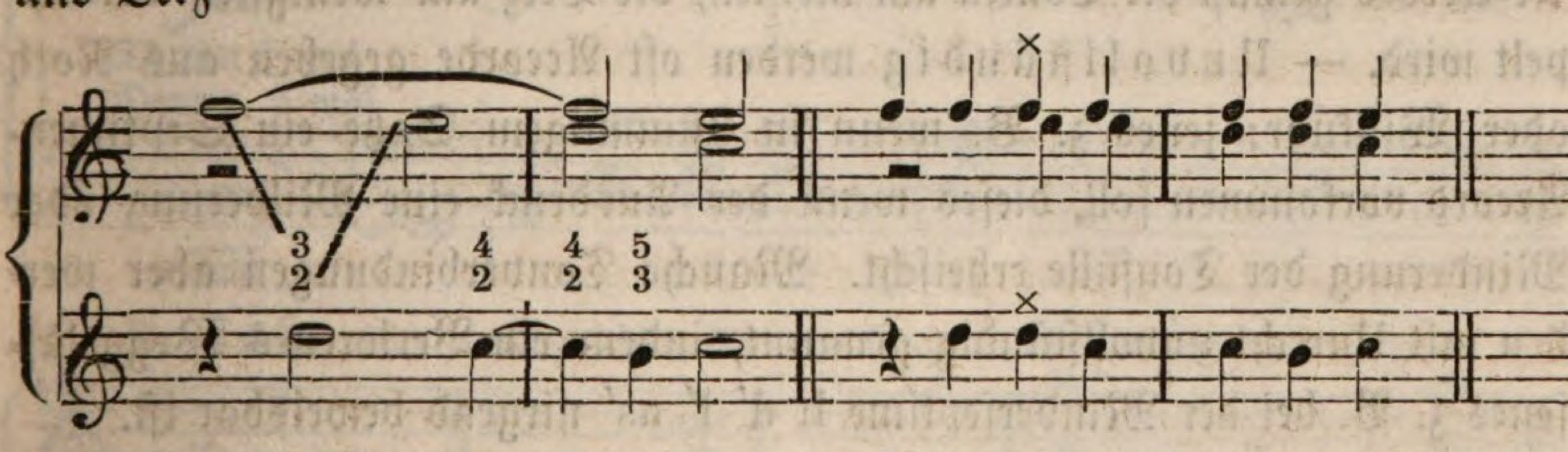
Die Dissonanz als Empörung wider das Ursprüngliche, kann für sich bestehend nicht ertragen werden: der Kampf muß gekämpft, aber auch versöhnt werden: die Versöhnung oder Auflösung ist der Wiedereintritt der Consonanz, entweder der erst gesetzten oder einer neu eintretenden;

---

1) Sonderbar gebrauchen einige Neuere das Wort Discordanz für „Unverträgliches, Unsinniges, Unmusicalisches;“ eine unnöthige Bereicherung unserer unnöthig reichen Terminologie.

— solche völlige Versöhnung findet zuweilen nicht sogleich statt, sondern erst nach mehreren einander wechselsweis verstrickenden und lösenden Dissonanzen: das letzte Ziel muß immer die Consonanz sein. Die Regeln der Auflösung sind erst nach der Lehre von den Accorden zu verstehen. § 56.

**48.** Die neuere Terminologie bedient sich viel des Namens „Accord“ ohne bisher eine allgemein gültige Definition desselben durchgesetzt zu haben. Aeltere Tonlehrer sagten wohl Accord für den Zusammenklang wesentlich verbundener Töne, somit dasselbe was Consonanz. Andre, namentlich Romanen in Frankreich und Italien sagen Accord für Stimmung: accorder, accordare = stimmen, daher auch die Stimmung der Discantgeige g d′ a′ e″, der Baßgeige E A d g [1] genannt wird accord, wie auch S. Bach in dem vorletzten seiner sechs Violoncellsoli die ungewöhnliche Stimmung C g d g Accord nennt. — Dieß zu sagen ist uns nicht mehr üblich; dagegen erstreckt sich heute die Anwendung jenes Namens ins Unbestimmte, auf viele nicht ursprüngliche Gestalten, daher man auch sagt: Consonirende und dissonirende Accorde. Weil aber die Dissonanz das Unbegränzte Freiheitliebende ist, und letzthin das harmonische Wesen sich äußerlich erweitert hat: so fragte man, ob jeder Complex gleichzeitiger Töne Accord zu nennen sei. Da aber dieses zur Verwirrung führen konnte, indem dann alle Durchgänge, Vorhalte ꝛc. u. a. auch die bei Seb. Bach häufige Zusammenschiebung von Secunde und Terz




einen Accord-Namen „verdienen“ würde: so suchte man sich durch Unter-Abtheilungen zu helfen, als: wesentliche und zufällige, consonirende und dissonirende, unvollständige vollständige übervollständige, Stamm-Accorde und abgeleitete. Demnach wären dann

1. Wesentliche oder Haupt-Accorde die standfesten, die ein Verweilen Wiederholen und Umkehren zulassen. Dieß sind die eine Tonart unzweideutig bezeichnenden: tonischer und Dominant Accord, oder Dreiklang und Vierklang. Daß der letztere zu den wesentlichen zählt, ist erst

---

1) die eben von dieser umgekehrten Stimmung den Namen Contrabaß erhalten hat.

in den Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts üblich geworden, wie denn überhaupt seit jener Zeit das Wort Accord häufiger gebraucht und danach eine eigene Theorie der Accorde aufgebracht ist, während die frühere Lehre nur sagte: Harmonie Consonanz Dissonanz Intervall Sexte ꝛc. ohne gemeinsames Wort für gewisse Ton-Complexe.

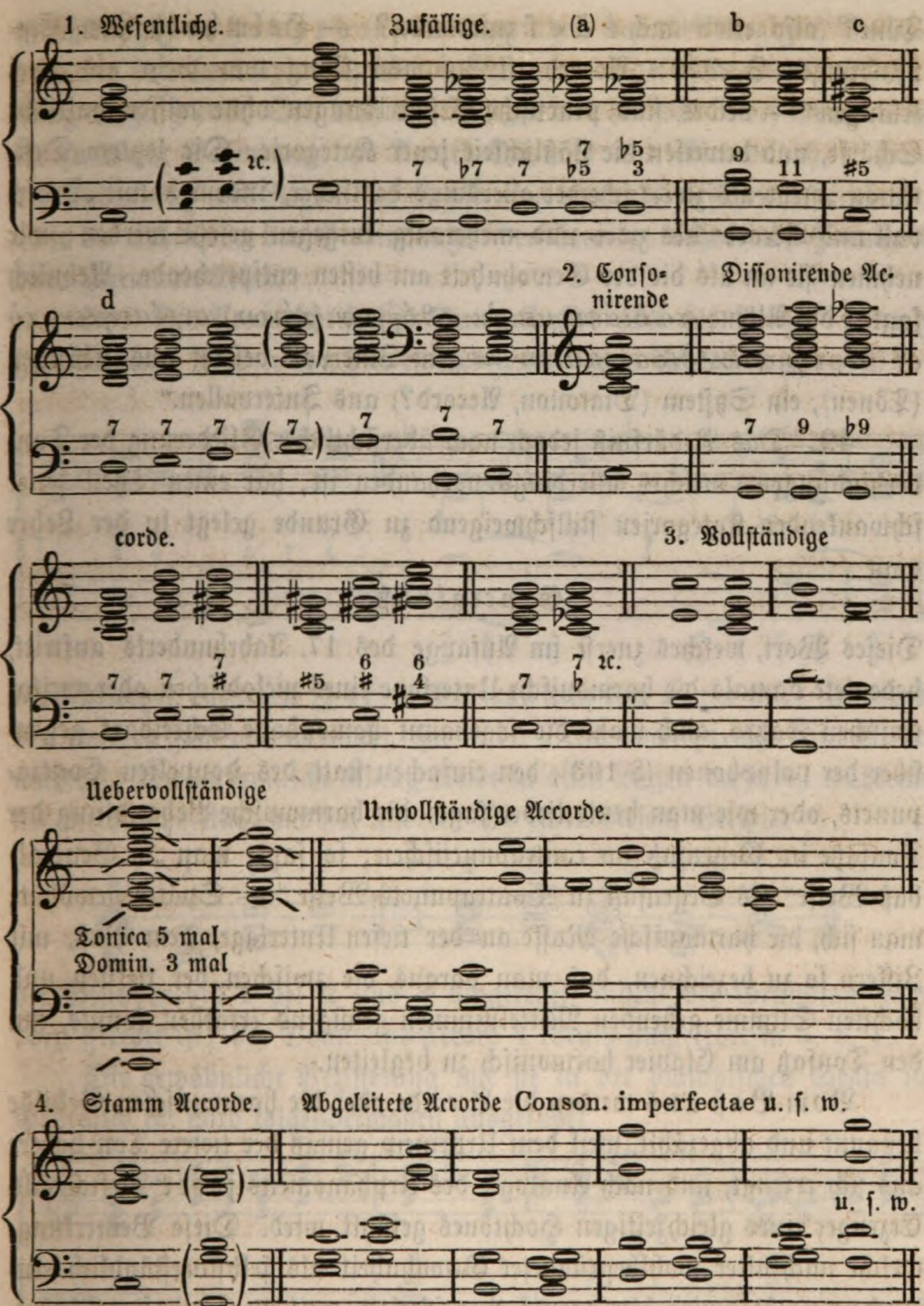
Den wesentlichen gegenüber sind alle übrigen zufällige Accorde, die durch Minderung, Ueberspannung, Durchgang, Vorhalt entstehen: sie haben es in ihrer Art, bei längerem Verweilen peinlichere Unruhe zu wecken und selten oder gar nicht umkehrungsfähig zu sein. — Andere nennen, richtiger, alle Accorde die chromatischer Zeichen bedürfen, zufällige oder chromatisch alterirte, was sonst auch heißt: leiterfremd gegenüber den leitereigenen.

2. Den consonirenden Accorden gegenüber dissonirende zu fixiren ist unmöglich, weil ihrem Wesen nach die Dissonanz ins Gränzenlose geht. Uebrigens fallen die Begriffe Dissonirend und Zufällig so oft zusammen, daß sie von Einigen, aber mit Unrecht, gleichbedeutend genommen sind.

3. Vollständige Accorde sind, die alle zu einem harmonischen Gebäude wesentlichen Töne haben, nicht mehr noch minder, also im Dreiklang 3, im Septimen-Accord 4 Töne; — übervollständige diejenigen welche einzelne Accordtöne octavenweis verdoppeln. Als Regel für die Verdoppelung der Accordtöne im vollstimmigen Spiele gilt, daß dem Ur-Accord gemäß die Tonica am meisten, die Terz am wenigsten verdoppelt wird. — Unvollständig werden oft Accorde gegeben aus Noth oder Willkühr: jenes z. B. wenn in 3stimmigem Satze ein Septimen-Accord vorkommen soll, dieses wenn der Ausdruck eine Milderung oder Minderung der Tonfülle erheischt. Manche Tonverbindungen aber werden mit Unrecht unvollständig genannt, indem ein Verlorenes Weggelassenes z. B. bei der Minderseptime h d′ f′ as′ nirgend beweisbar ist.

4. Stamm-Accorde und abgeleitete haben klaren Sinn beim Drei- und Vierklang; doch ist eben für diese beiden der Unterschied gewissermaßen entbehrlich, weil es in der That für jedes Diatonon nur einen einzigen Stamm-Accord, nämlich den tonischen Grund-Accord gibt. Die Versuche, bei Nonen- und Undecimen- oder bei angeblich aus ihnen ausgeschälten Septimen-Bruchstücken das Stamm- und Unstammhafte nachzuweisen, haben zu weitläuftigen Verwirrungen geführt.

Folgendes ist die Uebersicht dieser im Ganzen schwankenden Eintheilung, in Beispielen




Von anderen als diesen letzten ein Stamm- oder Unstammhaftes nachzuweisen ist noch nirgend gelungen, wird auch solange das heutige System dauert, nicht gelingen. Ueberhaupt sind in den anerkannten Lehrsystemen die Accord-Kategorien von Wesentlichkeit Vollständigkeit Abstammung zc. immer schwankend behandelt; einige nehmen sie läßlich und entsagen der Definition, die hier wie immer gefährlich ist. A. v. Dommer Elemente der Musik S. 82 definirt: „Accord ist gleichzeitiges Erklingen mehrerer

Töne" (also etwa auch c d e f zusammen?) — Helmholtz Ton-Empfindungen S. 320: „Accord ist Zusammenklang von mehr als zwei Klängen" — beides sind practische Beschreibungen ohne wissenschaftliche Schärfe, und beweisen die Läßlichkeit jener Kategorie. Die letztere Definition „mehr als zwei" scheidet allerdings deutlicher, indem damit „Intervall und Accord" als zwei- und mehrtonig entgegen gesetzt werden; wir nehmen sie an als die der Gewohnheit am besten entsprechende. Aehnlich sagten die Alten: *τὸ διάστημα ἐκ φθόγγων (τόνων) συνέστηκεν, τὸ δὲ σύστημα ἐκ διαστημάτων* = „ein Intervall besteht aus Klängen (Tönen), ein System (Diatonon, Accord?) aus Intervallen."

**49.** Das Bedürfniß jedoch nach übersichtlicher Gliederung der Tonverbindungen, welches allerdings vorhanden ist, hat einen Theil jener schwankenden Kategorien stillschweigend zu Grunde gelegt in der Lehre vom

Generalbaß.

Dieses Wort, welches zuerst im Anfange des 17. Jahrhunderts auftritt, bedeutete damals die harmonische Unterlage eines melodischen oder recitativischen Satzes, auch wohl die sogenannt homophone Schreibart gegenüber der polyphonen (§ 103), den einfachen statt des doppelten Contrapuncts, oder wie man heute lieber sagt: die harmonische Behandlung der Tonsätze im Gegensatz zur contrapunctischen; so sagte man „in Generalbaß-Weise" als Gegensatz zu „Contrapuncts-Weise." — Später gewöhnte man sich, die harmonische Masse an der tiefen Unterlage, dem Baß, mit Ziffern so zu bezeichnen, daß man daraus die zwischen der tiefsten und höchsten Stimme gehenden Mittelstimmen genügend errathen konnte, um den Tonsatz am Clavier harmonisch zu begleiten.

Vom Baß aus werden die Accorde oder die harmonischen Gebilde benannt und abgezählt, weil dem Urprincip gemäß der tiefere Ton höhere aus sich erzeugt, und nach Analogie des Urphänomens jeder Tiefton als Erzeuger eines gleichzeitigen Hochtones gefühlt wird. Diese Bemerkung, welche nach alter wohlbegründeter Gewohnheit als selbstverständlich einleuchten mußte, wird hier darum eingeschaltet, weil ein namhafter Theoretiker einst spitzfindig fragte: Ob nicht eben so wohl vom Discant aus, von oben nach unten, die Abzählung der Accorde geschehen könne?

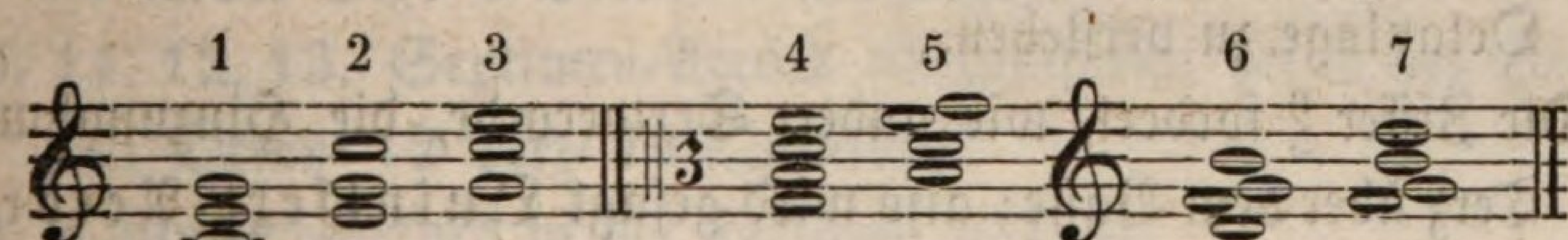
Die zwischen Baß und Discant (im Generalbaß-Satze) vermittelnden Stimmen, bald auch Füllstimmen genannt, sind nicht immer selbständig melodisch gestaltet: ihr Character ist, dem Glanze der oberen nur zu dienen. Indem die Oberstimme also übertönt und das Ganze mehr den Einen gleichmäßigen Klang einer Hauptmelodie vernehmen läßt, wird es

gleichklängig = homophon, im Gegentheil der vielklängigen Polyphonie des Contrapuncts, über welche neuerdings gemachte Unterscheidung vergl. § 103. Seit dem 18. Jahrhundert hat das Wort Generalbaß die zwiefache Bedeutung von Accord-Schrift und Accord-Lehre; jene die Bedeutung und Regeln der Bezifferung oder musicalischen Zifferschrift, diese die Lehre von den Verbindungen der Accorde enthaltend, Harmonik oder Harmonie-Lehre.

**50.** Die Accordschrift des Generalbasses oder die Bezifferung gibt verkürzte Zeichen von den Accorden und ihren Umkehrungen z. B.

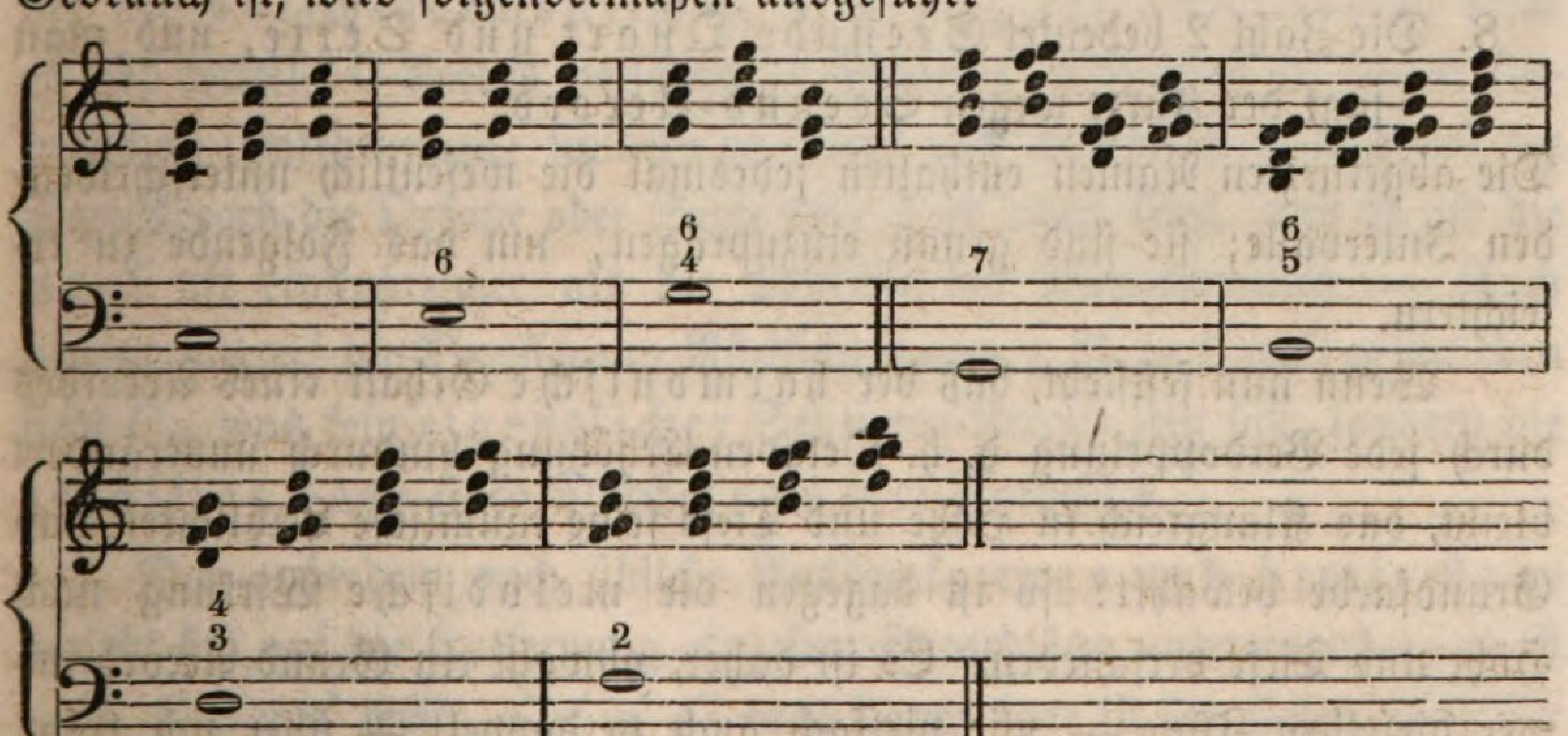



Umkehrungen entstehen (§ 47) indem man von den Tönen eines Accordes den unteren zum oberen macht, ihn in die Octave versetzt, also seine Stelle umkehrt; der harmonische Klang bleibt in allen Lagen derselbe, während der melodische Ausdruck sich ändert. So ist in diesem Beispiel




der Grundaccord 1 bei 2 und 3 umgekehrt, indem der Grundton nach oben gekehrt ist; der Dominant-Accord 4 ebenso umgekehrt in 5. 6. 7.

Die gewöhnliche Bezifferung wie sie in der diatonischen Scala in Gebrauch ist, wird folgendermaßen ausgeführt




und es gelten darüber folgende Regeln:

1. Eine Baßnote ohne Ziffer bedeutet einen leitereigenen Dreiklang; dieser wird als der selbstverständliche gar nicht beziffert, außer in den Fällen wo eine besondere Stimmführung bezeichnet werden soll.
2. Nach dem Baß werden die Accorde gezählt und benannt (§ 49) z. B. Grund-Accord, Sext-Accord; wie die Töne oben stehen ist gleichgültig, wenn es nur die richtigen Accordtöne sind. So kann die Note c ohne Ziffer den Dreiklang in nächster ursprünglicher Lage oberhalb ihrer tragen; aber auch wenn über dem c eine andere Lage stattfindet: e g c′ oder g c′ e′ — so wird auch diese wegen des Basses als Grundaccord bezeichnet. Ebenso, wenn G mit der 7 beziffert ist, so kann der Dominant-Accord in erster Lage drüber stehen, aber auch in jeder anderen, wenn nur die Töne g h d f darin vorkommen. Und so fort in allen Fällen.
3. Die allein stehende 6 bedeutet, daß die Sexte mit sammt der Terz über dem Basse stehen soll = Sext-Accord.
4. Die Bezifferung $\frac{6}{4}$ bedeutet, daß über dem Basse die Sexte mit der Quarte zusammen stehen soll = Quartsext-Accord.
5. Die Ziffer 7 bedeutet den ganzen Septimen-Accord, also mit Hinzunahme der Terz und Quinte g h d f; wie überall, in jeder Octavlage zu verstehen.
6. Die Ziffer $\frac{6}{5}$ fordert, wie andere Sextaccorde, die Hinzunahme der Terz über dem Basse; also wird gesagt Quintsext-Accord der Kürze wegen, statt des Vollständigen: Terz Quint Sext Accord.
7. Die Bezifferung $\frac{4}{3}$ fordert Hinzunahme der Sexte; also wird gesagt Terz Quart anstatt des vollständigen Terz Quart Sext Accord.
8. Die Zahl 2 bedeutet Secunde Quart und Sexte, und man sagt der Kürze wegen Secund-Accord.

Die abgekürzten Namen enthalten jedesmal die wesentlich unterscheidenden Intervalle; sie sind genau einzuprägen, um das Folgende zu erleichtern.

Wenn nun feststeht, daß der harmonische Gehalt eines Accordes durch jede Verdoppelung d. h. Octaven-Erhöhung hindurch unverändert bleibt, das Klangreich in Höhe und Tiefe seine räumliche Leiblichkeit und Grundfarbe bewahrt: so ist dagegen die melodische Wirkung nach Höhe und Tiefe verschieden. Es ist daher, obwohl ein Grund-Accord immer dieselben Töne — wie vielfach auch verdoppelt — über sich trägt, doch nicht gleichgültig, welcher Ton von allen der oberste sei, zumal

in unserer homophon melodischen Musik; Soprano und Basso d. h. Ober- und Unterstimme stehen immerfort in näherer Beziehung als die Mittelstimmen des homophonen Satzes. Aus diesem Grunde haben einige Lehrsysteme den Unterschied der Stellung der Oberstimme noch besonders benannt als Lage. Es ward demnach Umkehrung nach dem Basse allein, dagegen die Lage nach dem Verhältniß des Soprans zum Basse




folgendermaßen benannt:

1. 2. 3. Grund-Accord (oder tonischer Accord) 1 in der Quintlage, 2 Octavlage, 3 Terzlage

4. 5. 6. Sext-Accord (erste Umkehrung des Grund-Accordes) 4 in der Sext- 5 Octav- 6 Terzlage

7. 8. 9. Quartsext-Accord (zweite Umkehrung des Grund-Accordes) 7 in der Sext- 8 Octav- 9 Terzlage

10. 11. 12. 13. Septimen-Accord (Grundform) 10 in der Septimen- 11 Octav- 12 Terz- 13 Quintlage

14. Quintsext-Accord in der Terzlage u. s. w.

Da diese Benennung nur in seltenen Fällen von Nutzen und bei vielstimmigen Tonsätzen fast unanwendbar scheint: so hat man sie neuerdings außer Acht gelassen. Doch ist sie nicht ganz zu umgehen bei Betrachtung der melodisch-harmonischen Wirkung der Intervalle; denn es übt derselbe C-Accord verschiedene Wirkung nicht bloß in seinen körperlichen Umkehrungen: sondern es klingt auch wesentlich anders, ob im Sext-Accord die Octave oder Sexte oder Terz oben liegt, und so ist die Lage oft einflußreicher als die Tonfülle der Mittelstimmen. — Auch nimmt hierauf die Bezifferung Rücksicht, wenn z. B. in C moll geschrieben steht $C_7$, was kein eigentlicher Septimen-Accord sein soll, sondern die zufällige Lage eines Durchganges oder Vorhaltes.

Der außerdem noch übliche Ausdruck: enge und breite Lage bezieht sich auf die Entfernung einzelner Accordtöne untereinander; so ist z. B. C c g e′ weite, c′ e′ g′ c″ enge Lage; jene ist bei tiefen, diese bei hohen Tönen gewöhnlicher.

Zu jenen **Hauptzeichen** der diatonischen oder leitereigenen Bezifferung kommen als **Nebenzeichen** die chromatischen ♯ ♭ ♮

♭ = Vertiefung des Tones um einen Halbton, ♭ molle oder rotundum;

♯ = Erhöhung des Tones um einen Halbton, ♭ cancellatum, Kreuz;

♮ = Herstellung des erstgewesenen Tones, Aufhebung des ♭ oder ♯, genannt b-quadrat oder Quadrat (im Mittelalter nur für das h gebraucht, mit dem Namen ♭ quadrum oder quadratum).

Diese Zeichen werden im Generalbaß dem **Intervall** das sie verändern — alteriren — sollen, **nachgesetzt** oder **vorgesetzt** z. B. ♯7 oder 7♯ bedeutet erhöhete Septime u. s. w. — Wo aber jene Zeichen **allein** stehen, bedeuten sie immer die **Terz des Grundbasses**. — Die Bezeichnung 4, 6, 7 statt ♯4, ♯6, ♯7, welche sich zuweilen findet, ist nicht zu empfehlen, weil es leicht undeutlich wird, und außerdem die Notenschreiber nicht im Gebrauch überein stimmen, indem z. B. 7 bald erhöhte, bald Mindersептime bedeutet. Merkenswerth ist noch der **ältere** Partitur-Gebrauch, **jede Durterz** mit ♯, **jede Mollterz** mit ♭ zu bezeichnen, **ohne Rücksicht auf das Diatonon**; z. B. d ♭ heißt D moll Accord, komme es in A dur oder in C dur zum Vorschein; c♯ heißt C dur Accord, sei es in C oder Es oder sonst angewandt. Diese Schreibart empfiehlt sich durch ihre Kürze; doch ist unser diatonischer Gebrauch allerdings consequenter und für heute verständlicher. In den späteren Choralbeispielen folgen wir meist dem **älteren** Gebrauch.




sind geläufige Beispiele der chromatischen Bezifferungen, nebst obenstehender Ausführung.

Man schreibt die Ziffern dorthin wo am besten Platz ist, gewöhnlich **unter** die Baßstimme. Soll der Baß **allein** klingen, **ohne** überschwebende Melodie oder Accord, so schreibt man

o = nichts außer dem Basse, oder

t. s. = tasto solo, die Taste allein, oder

unis. = unisono, einstimmig, wo man nach Belieben obere Stimmen in **Octaven** hinzu fügen mag.

**51.** Für die Anwendung der Ziffern gelten folgende Neben-Bezeichnungen und Regeln



1. Der Dauerstrich oder lange Strich neben der Ziffer bedeutet daß das Intervall der Ziffer festgehalten bleibt, bei wechselndem Basse.
2. Diese Bezifferung bedeutet, daß dasselbe Intervall — also hier die Terz, dann die Sexte — wiederholt, aber auf anderem Grundbaß, angegeben werden soll. Einige schreiben abgesetzte wiederholte Strichelchen, Andere die Ziffer des Intervalls wiederholt, welches letztere deutlicher und beliebter ist.
3. Auf Einem Baß verschiedene Accorde, werden nach Vernunft und Billigkeit vertheilt.

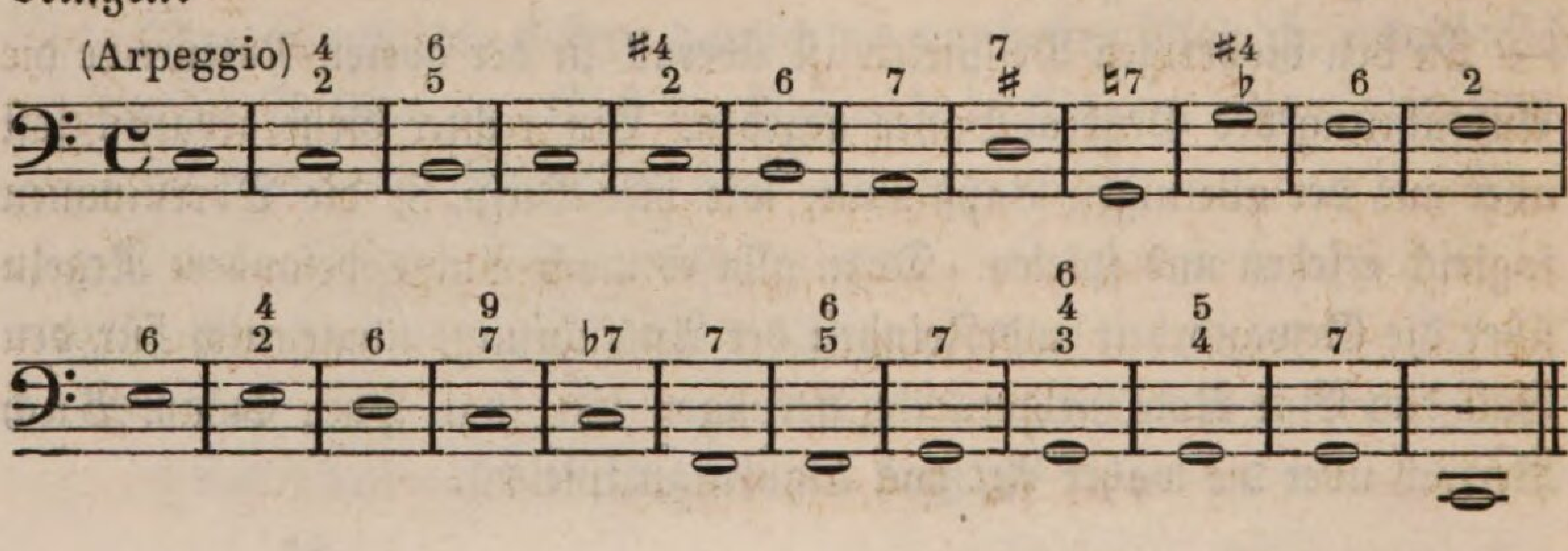
4—7 sind Verbindungen des Dauerstriches mit den wiederholten Strichen oder Ziffern.

— In den bisherigen Beispielen ist überall in der oberen Notenreihe die Ausführung des General-Basses gegeben. Ein rechter Generalbassist soll aber aus der alleinigen Baßstimme, wie hier Beisp. 8, die Oberstimmen sogleich ersehen und spielen. Dazu gibt es noch einige besondere Regeln über die Gewandtheit und Feinheit der Ausführung, namentlich für den Fall daß Eine Note mehrere Bezifferungen hat (vgl. Phil. Eman. Bach Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen).




Um die Accorde richtig zu vertheilen, sehe man erstlich die Tactart an. Im graden Tacte fallen verschiedene Accorde oft zu gleichen Theilen wie Beisp. 1; wo es anders gemeint ist, da rückt man für raschere Bewegung die Ziffern näher, für langsame ferner von einander, wie Beisp. 2. Im ungraden Tacte werden zwei ungleiche Ziffern gewöhnlich vertheilt wie in Beisp. 3.

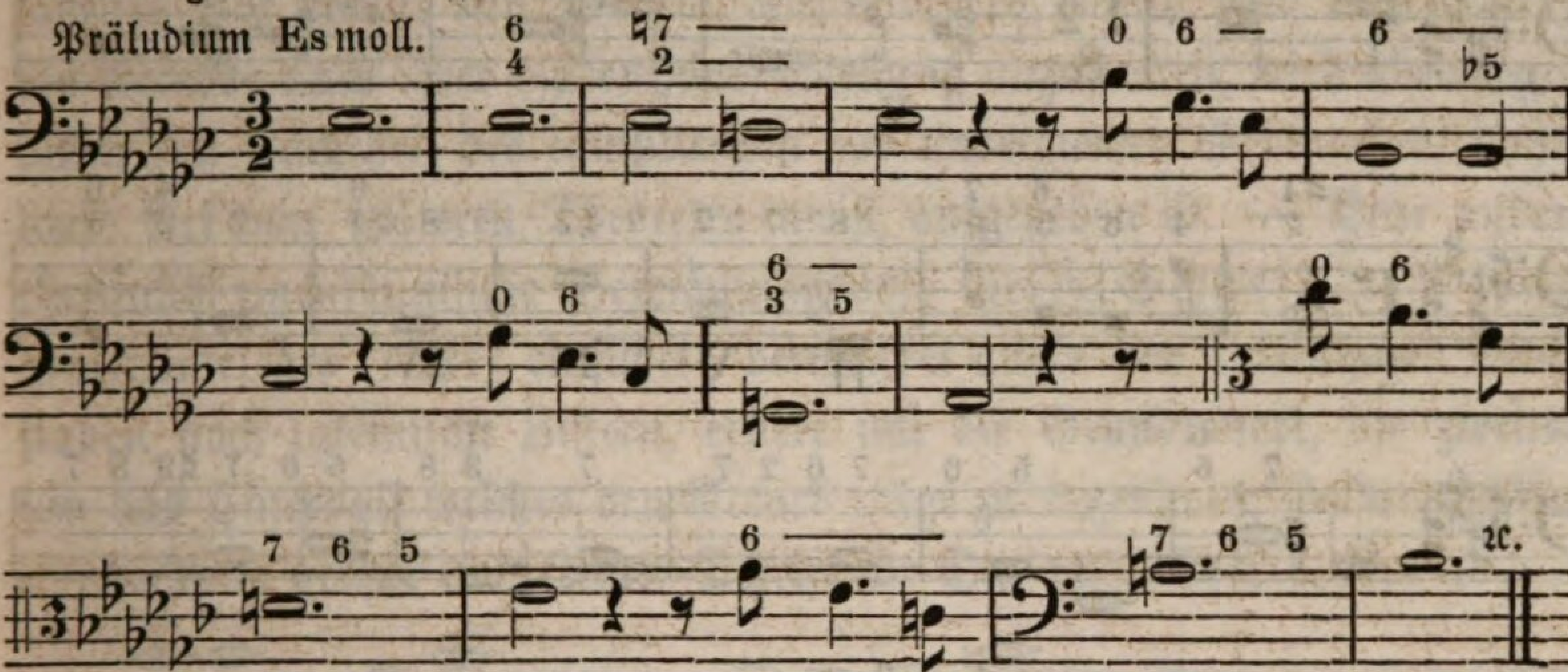
Vollkommen ausreichende Regeln gibt es nicht: Uebung macht den Meister. Vor hundert Jahren gehörte es zur musicalischen Bildung, eine Generalbaß-Stimme, d. h. bezifferten Baß ohne Oberstimme, am Clavier (Orgel) so ausführen zu können daß ein Chor oder Recitativ oder Opern-Ensemble mit füllenden Haupt-Accorden versehen ward; solche Accorde sollten nicht das ganze Stimmgewebe wieder geben — was ja bei verwickelten Fugen unmöglich wäre — aber den harmonischen Hintergrund bilden als Vor- Nach- und Mitklang. Jetzt da man gewohnt ist vollstimmige Partituren vorzulegen und im Orchester auszuführen, ist die Aufforderung zum Generalbaß-Spielen seltener geworden. Nützlich bleibt die Kunde immer: erstlich zum Dirigiren, um bei erster Einübung des Chores die Gesammt-Harmonie rasch zu überblicken, ehe man alle Stimmen einzeln erkannt; zweitens zum Studium für Liebhaber und Componisten, wenn man z. B. aus größeren Tonsätzen die Stimme auszieht und mit Bezifferung versieht, um sowohl die architectonische d. h. rhythmisch harmonische Disposition zu erkennen, als auch das Gedächtniß in freiem Reproduciren zu üben. So kann man z. B. das erste Präludium des wohltemperirten Claviers von S. Bach folgender maßen in Auszug bringen:






und einige andere desselben ersten Theils:

Präludium Es moll.

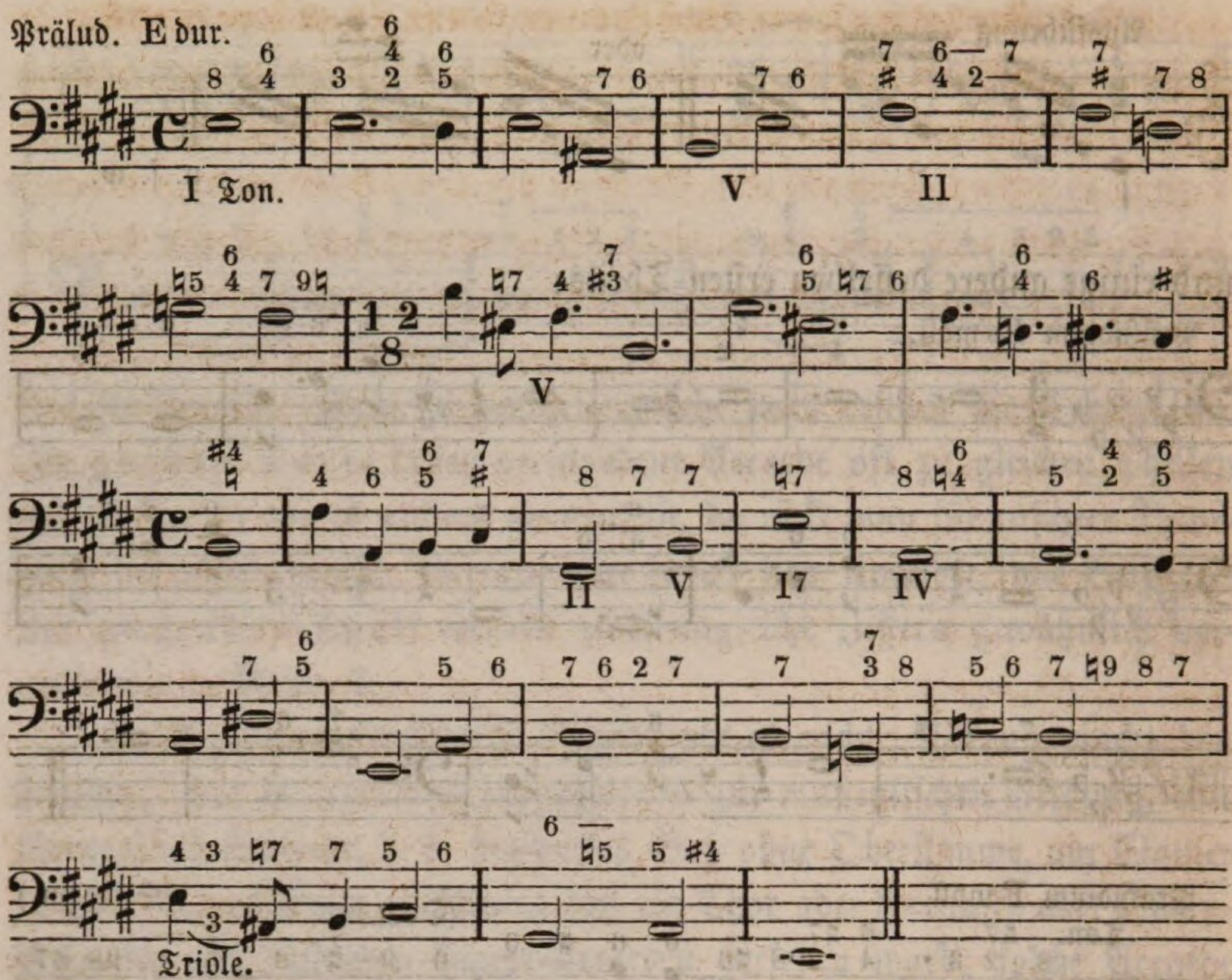


Präludium F moll.




| | | |
|---|---|---|
| Tact | 1— 3 | Tonica |
| „ | 4— 6 | Bewegung (Dom. Subdom.) |
| „ | 6— 9 | Paralleltonart |
| „ | 9—11 | Bewegung (Ton. WDom.) |
| „ | 10 | Ton. |
| „ | 12 | Domin. |
| „ | 13—16 | Schluß-Tonica. |

Präl ud. E dur.




Tact 1— 3 Tonica
„ 4— 8 Domin. mit Modulation
„ 9—14 Freie Modulation
„ 15—18 Subdom. — Ton.
„ 19—21 Dom. — Ton.
„ 22—24 Ton. — Subd. — Ton.

Außer dieser Accordschrift sind neuerdings noch andre Accordbezeichnungen aufgekommen. G. Weber Theorie der Tonsetz-Kunst 1817 § 141 schlägt vor

1. für Durdreiklänge große lateinische Buchstaben, für Mollharmonien kleine, also:

   C. D. A. C dur D dur A dur
   
   c. d. e. c moll d moll e moll

2. für Minderquinten (sogenannte verminderte Dreiklänge) kleine lateinische Buchstaben mit einer Null: $c^0$=c es ges | $h^0$=h d f

3. für Septimenaccorde vier Zeichen

   1. Hauptseptime = Dominantaccord, großer Buchstabe mit 7: C7 = c e g b. G7 = g h d f.
   2. Weicher Sept-Accord: kleiner Buchstabe mit 7: c7 = c es g b | d7 = d f a c.
   3. (Kleine Septime) = Sept-Accord mit kleiner Terz Quint und

Septime: kleiner Buchstab mit 0 und 7: $c^0 7$ = c es ges b | $h^0 7$ = h d f a.

4. Großer Septim.-Accord mit großer Terz und Quinte: großer Buchstab mit $\not{7}$: C$\not{7}$ = c e g h | D$\not{7}$ = d fis a cis.

Für die Minderseptime = kleine Terz, Minderquinte und Minderseptime gibt Weber kein Zeichen. Der Vortheil, durch jene Bezeichnung die Accorde nach ihrer diatonischen Stellung anzudeuten, wird überwogen durch den Nachtheil des complicirten und unbequemen Gebrauches, daher diese Art von späteren Theoreten meist aufgegeben ist. — Eine andere ebenfalls eigenthümliche Bezeichnungsart, die F. Schneider in seiner Harmonielehre (1821) einführte, verwendet außer den lateinischen Buchstaben noch lateinische Ziffern, erstere um die Grundtonart, die zweiten um das Intervall welches den Accord trägt zu bezeichnen, beide mit Unterscheidung großer und kleiner Schrift für Dur und Moll, z. B.



CI  Cii  CIV  Civ  Cvii$^0$  CIV$_7$

CI ist also Zeichen für C-Grund-Accord, ohne Rücksicht auf Umkehrung und Lage; Cii zeigt den Mollaccord auf der Secunde von Cdur; CIV den Dur-Accord auf F, der Quarte von Cdur; Cvii$^0$ kleine Septime auf h; Civ Fmoll; CIV$_7$ Septimen-Accord auf F rc. eIII würde den Dur Accord auf der Terz von emoll bedeuten, also gdur rc. Außer der Null und 7 kommen in diesem System keine arabischen Bezifferungen vor; die Tonhöhe und Modulation zu erkennen ist äußerst schwierig; der Vortheil den diese Schriftart vor der Weberschen vermöge größerer Allgemeinheit etwa bieten möchte, wird durch die anklebende Dunkelheit übertroffen.

Beide Arten sind nicht geeignet, die obwohl unvollkommene doch für ihre nächsten Zwecke ausreichende Generalbaß-Bezifferung zu verdrängen. Von der Weberschen Art hat man beibehalten die willkommene Abkürzung, große Buchstaben für Dur, kleine für Moll zu schreiben.

In den bisherigen Regeln und Beispielen sind — außer der Lehre von chromatischen Bezifferungen — durchgängig Accorde einer einzigen Tonart erläutert. Den in einer Tonart möglichen oder ihrer Tonleiter angemessenen und eigenen, leitereigenen Accorden werden aber, wie oben bereits geschehen, manche leiterfremde eingeflochten. Welches Verhältniß beide zu einander haben, zeigt die Lehre von den

Verwandtschaften.

**52.** Verwandt unter einander sind zwei Töne die gewisse Schwingungen gemein haben, als g und c, c und f: somit ist Verwandtschaft nur ein andres Wort für harmonisch, consonirend. — Weiter gehend nennt man nicht bloß Töne, sondern Accorde Tonleitern und Tonarten verwandt, welche irgend harmonischen Bezug unter einander haben. Tonart ist das Allgemeine des Tonraumes, das Tongebiet in welchem sich ein gegebener Satz bewegt; Accord und Tonleiter sind ihre Glieder. Von Accorden versteht sich nun aus dem Vorigen von selbst, daß eine harmonisch consonirende Beziehung nur zwischen Prime Terz und Quinte, oder Terz Quint und Octave vorhanden ist. Tonleitern können verwandt sein nach dem Maaße wie ihre leitereigenen Töne übereinstimmen: so sind die C- und G-Scala nahe verwandt, weil nur Ein Intervall in beiden verschieden ist, nämlich F und Fis; die Scalen von C und As sind in vier Intervallen oder Tönen verschieden, also ferner von einander als C und G. — Tonarten endlich sind verwandt, wenn ihre Grundstufen ein harmonisches Verhältniß haben, also etwa eine Quinte oder Terz von einander stehen wie C—G, C—e, somit Accord und Scala verbunden.

Es leuchtet ein, daß von den dreien die Accord-Verwandtschaft die wichtigste ist, da von ihr, als der principmäßig aus der Ur-Harmonie geregelten, auch die übrigen ihre Regel empfangen. Es ist also zunächst die (harmonische) Accordverwandtschaft zu betrachten, aus ihr die scalenhafte zu erklären, von welcher die Verwandtschaft der Tonarten nur eine selbstverständliche Folge ist.

Quintverwandt sind die Accorde, deren einer die Quinte des andern zum Grundton hat, als C—G; C—F. Gehen wir von der mit C quintverwandten in gleicher Weise fort, und suchen deren Quintverwandtschaft, so entsteht folgendes Schema

Subdom. C Domin.

F G

Subdom. Dom. Subdom. Dom.

B C C D

also daß C der Vermittler zwischen F und G ist, ein beiden angehöriger Mittelton, während der beiden anderen harmonische Accorde zu einander absolut dissoniren, nämlich als Secunden f | a | c

| g | h | d

Das Schema weiter geführt ergibt folgende Quintverwandtschaft im Auf- und Absteigen des sogenannten Quinten-Zirkels:

C G D A E H Fis ‿ Ges Des As Es B F C

und umgekehrt

durch welches Schema die Allverwandtschaft unsrer Tonwelt dargestellt ist; sonderbare Begegnung der reinen Natur-Verhältnisse mit der entlegensten Speculation, Verschmelzung des Ursprünglichen mit der geistigen Wahlverwandtschaft, worin allein der Vorzug des neuen Systems über dem alten beruht, weil das temperirte System das natürliche in sich faßt, nicht umgekehrt das natürliche das temperirte.

Leitereigen heißen die sechs Dreiklänge, welche ohne Chroma aus den Tönen die Einer Scala eigen, gebildet werden können vergl. § 44[2] also in

Cdur: Cdur. Fdur. Gdur. — dmoll. emoll. amoll.
Amoll: amoll. dmoll. emoll. — Cdur. Fdur. Gdur.

zu welchen in Moll noch der Durdreiklang der Dominante gerechnet wird, weil ohne ihn ein kunstgerechter Schluß nicht ausführbar ist. Auch findet sich in alten Kirchengesängen der Ganzschluß aller Molltonarten in Dur, nicht in Moll gehalten; will man dieses Final-Dur ebenfalls leitereigen nennen, so besitzt die Molltonart acht leitereigne Accorde statt sechs

Amoll: a. d. e. — C. F. G. — E. A.

ist also harmonisch mannigfaltiger[1] als Dur. — Daß nun aber die eigentliche Verwandtschaft mehr harmonisch als scalenhaft zu verstehen ist, sehen wir aus einem Sprachgebrauch, der dem natürlichen Gefühl entspricht: es werden in der ursprünglichen oder Durtonart die drei Dur Accorde, welche auch in akustischen Verhältnissen gleichmäßig unter einander verknüpft sind, die nächstverwandten genannt: F und G stehen dem C im Klange und der sinnlichen Wirkung näher als d. e. a. Nicht ganz gleich ist das Verhältniß bei Moll, weil hier überhaupt Alles dunkler und schwebender ist: daher man zwar in a das d und e noch verwandt fühlt, aber auch die drei leitereigenen Duraccorde fast gleichberechtigt mit jenen Mollaccorden erkennen muß.

---

1) G. Weber Theorie I, 254 § 245 nennt die Molltonart ärmer an eigenthümlichen Harmonien — von anderen Grundsätzen ausgehend, die wir vorhin widerlegt haben.

Die Nähe und Ferne lediglich nach dem Zusammentreffen eines oder mehrerer Töne in den verwandten Accorden abzuzählen ist rationalistisch wie die Staubfädenzählung an den Blumen. Ganz äußerlich ist denn auch die neuerdings beliebte Art einzutheilen in

a. nächstverwandte Accorde, als derselben Tonart angehörige, in Einem Ton verschieden, terzverwandt;
b. fernere, derselben Tonart, aber in zwei Tönen verschiedene, quintverwandte;
c. entferntere, außerhalb der Tonart stehende, leiterfremde z. B. A. As. E. Es. B. u. s. w. zu C. wiederum terzverwandt;
d. mystisch verwandte, die keinen Accordton gemein haben, wie H. Fis zu C — — — aber so steht auch d und D zu C! (S. Weitzmann Harmoniesystem S. 16. 17.)

Schon daß zweierlei terzverwandte in ziemlich weiter Ferne von einander stehen, müßte gegen die Terzenweisheit solcher Abzählung argwöhnisch machen. Das natürliche Gefühl überführt uns wiederum dessen, was die natürlichen Klanggesetze vorgebildet enthalten: daß nämlich die in den Obertönen sich direct berührenden und in Untertönen zusammenschließenden Klänge die ursprünglich verwandten sind, welche als Angehörige verstanden und gebraucht werden. Und so ist es klar, daß der A moll Accord obwohl er mit C dur zwei Töne gleich hat, doch dem C weit ferner steht als F oder G mit je Einem Ton. Dieß wird man leicht gewahr wenn man die sämmtlichen Accorde die in einem Dursatze nach einander vorkommen, zusammen abzählt und die Summe der Mehrheit und Minderheit ansieht; deutlicher noch in melodischer Weise, wo sich zeigt daß eine Melodie aus C dur in A moll transponirt weit fremder klingt als in G oder F. — G ist Oberton, F Unterton von C; A keins von beiden.

Weitere Untersuchungen würden uns noch mehr überführen, wie verwickelt die Verwandtschafts-Lehre wird, wenn jedes zufällige Spiel des Witzes in die Bande einer Theorie verstrickt werden soll, die doch nur Sinn hat sofern sie an stetige Naturprincipien anlehnt. Nähe und Ferne fühlen wir in der That nur nach dem Maaße der Coincidenzen namentlich der Quintverwandtschaft, niemals nach der Abzählung einzelner Scalentöne. Daher ist

C moll näher anklingend an Es dur als an C dur
A moll näher anklingend an C dur als an A dur.

Aus den angeführten Gründen sind wir genöthigt, das neuerlich beliebte Theorem von der sogenannten Moll-Dur-Tonart z. B. C dur

mit Fmoll verbunden 2c. zu verwerfen; denn dieses Theorem sagt weiter nichts, als daß es Freiheiten gibt. Eine Theorie läßt sich an die Mischung von Dur und Moll nicht knüpfen, weil jede Tonart diatonisch 6 Accorde zuläßt von näherer oder fernerer Beziehung unter einander, aber in grader Hälftung gleichviel Dur und Moll.

Weil nun eine wissenschaftliche Trennung unter den Verwandtschaften nicht anzunehmen, mindestens schwer zu fixiren ist, so genüge uns der practische Weg, unmittelbare und mittelbare Verwandtschaft zu beschreiben, alles Uebrige aber aus der Verwandtschaft selbst auszuschließen, jedoch die Art der Beziehung welche auch dem Fremdesten zukommt, am Schlusse ins Auge zu fassen. Denn im allgemeinsten Sinne ist freilich alles was sich in unserem Tongebiet ereignet, irgendwoher verwandt, gleichwie von Einem Blute aller Menschen Geschlechter auf der Erde wohnen; im gemeinen heutigen Sinne dagegen sind nur solche verwandt zu heißen, deren Fleisch und Blut, oder gleiche Elemente des Festen und Flüssigen, auf leicht erkennbare Weise einander angehören.

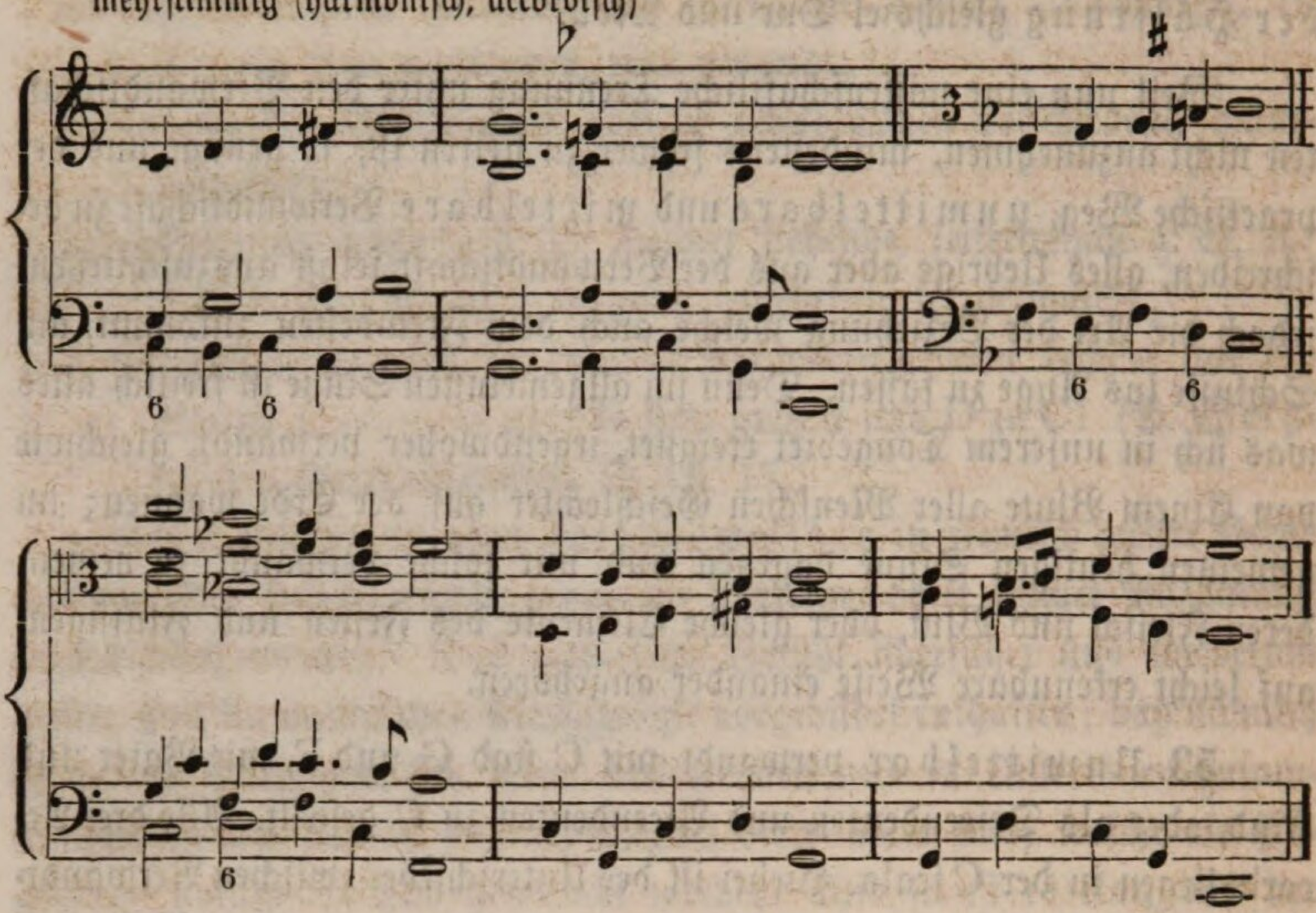
**53.** Unmittelbar verwandt mit C sind G und F, wie Vater und Kind, oder als Descendenten und Ascendenten zu C gestellt. Alle drei Accorde liegen in der C scala. Hiebei ist des Unterschiedes zwischen Verwandtschaft der Accorde und der Scalen nochmals zu gedenken. Wesenhaft ist dieser Unterschied nicht, indem der harmonische Körper beiden derselbe ist; wir sehen aber in den Scalen der nächstverwandten Tonarten schon leiterfremde Töne hinzutreten welche deutlicher als die Accorde in ein neues Gebiet hinüber führen. Accorde und Scalen zu unterscheiden hat einen vorüber gehenden — accidentiellen — Sinn, insofern in jenen die harmonischen Naturverhältnisse das Vorwiegende sind, in diesen die freien Bewegungen welche die Naturverhältnisse durchkreuzen oder dissoniren. Demnach ist in eigentlichem Sinne nur Accordverwandtschaft als gültige zu erkennen, wogegen Scalenverwandtschaft oder leitereigene Beziehung mehr etwas zufälliges ist.

Die ganze Verwandtschaftslehre hat ihr Ziel in der Modulationslehre. Modulation ist Hinübergehen aus einem Tongebiet ins andere, Veränderung des Ortes wegen veränderter Stimmung der Seele. Man unterscheidet nun dem Obigen gemäß auch wohl harmonische und melodische Modulation, oder accordische und scalenhafte. Wie sie im Wesen einig sind, zeigen folgende Beispiele, welche das allgemeinste Bild der Modulation nach beiden Dominanten hin darstellen, aufwärts durch die erhöhete Quarte, abwärts durch den vertieften Leitton:

einstimmig (melodisch, scalenhaft)



mehrstimmig (harmonisch, accordisch)



Die Verwandtschaftslehre läßt sich betrachten: erstlich nach ihrer Stellung innerhalb der einfachen periodischen Melodie, dann in der verbundenen Periodenreihe, endlich in den größten Verbindungen dialectischer Kunstwerke.

In der einfachen Periode waltet das Diatonon über, die aus dem Princip entwickelte Scala. Aber kaum die einfachste Liedweise begnügt sich mit bloß leitereigenen Accorden, wie z. B. die modern volksthümlichen: So viel Stern am Himmel — Da bin ich auf die Berge gange — Gute Nacht (v. Fesca) — Freut euch des Lebens (v. Nägeli) — Kein Feuer keine Kohle kann brennen so heiß ꝛc. Schon das ruhig wandelnde: Vom Himmel hoch bedarf zum dritten Melodieton des Wechseldominantaccordes, ähnlich: O Sanctissima, wo die einstimmige Melodie allerdings leitereigen ist, die Accorde aber nicht.

Während aber die einfache Periode doch wenigstens die Hauptmelodie im Grundton diatonisch hält, so liebt es die Periodenreihe ihre Einzelsätze auch melodisch schon in verschiedene Tonarten zu stellen, und sehr selten geschieht, was Mozart in einer F dursonate und L. Berger op. 9 Finale so wohlgelungen ausführen, daß die ersten Perioden die Tonica zwei oder dreimal bringen. Dagegen pflegen die verschiedenen

Perioden einander die nächstverwandten Harmonien entgegen zu stellen: gewöhnlich Tonica und Dominante, in größeren Sätzen beide Dominanten sammt den Parallelen.

Die größten Verbindungen: Symphonien Sonaten Oper Oratorium ꝛc. folgen innerhalb ihrer Einzelsätze — Allegro, Adagio Finale u. s. w. — der eben erwähnten Gewohnheit; dieselben Einzelsätze aber unter einander bedienen sich fernerer und fernster Verwandtschaften. Dabei ist jedoch in classischen Mustern eine feine Verkettung zu beobachten, indem nicht allein gewisse diatonische Beziehungen hindurchscheinen z. B. die Folge von: Tonica, Dominante, Mediante, Parallele, — (die Intervalle aufwärts oder abwärts genommen) welche sich unter einander bekämpfen und erläutern und gegenseitig auflösen; sondern auch durchgängig Anfang- und Schluß-Satz des Gesammtwerks meist dieselbe Tonica zu Grunde legen: so Mozarts Opern und Beethovens Symphonien sämmtlich, auch die große Messe. Es zeigt sich, daß Sänger und Hörer oder Schöpfung und Auffassung demselben Gesetze innerlicher Verknüpfung unbewußt folgen und insgeheim die Einheit wohl kund geben. Selten und außerordentlich sind die Fälle wo zwischen Anfang und Schluß ein ganz fremdes Verhältniß stattfindet, wie z. B. Händels Messias in E moll beginnt, in D dur schließt, Bachs Matthäus-Passion in E moll beginnt, in C moll schließt; auch Haydns Schöpfung und Jahreszeiten haben unterschiedene doch näherstehende Anfangs- und Schluß-Töne. Hier wie zuweilen in Opernsätzen mag man auf Verwischung und Vergessen des Anfangstones rechnen, obwohl nicht das Vergessen, sondern das Behalten einer waltenden Tonica die vernünftige Voraussetzung ist; wenigstens haben die besten Meister diese Voraussetzung zu Grunde gelegt, welche aus dem Principe aller Tonkunst naturgemäß abgeleitet ist. Darauf beruht unter andern die herrliche Wirkung des buchstäblich wiederholten aber um einen Ganzton erhöheten Chores in Bachs Matthäus „Laß ihn kreuzigen", und ein ähnlicher Fall in der Johannis-Passion sogar halbtonig. Die modulatorischen Ketten der Einzelsätze im Messias sind von eindringlicher Wirkung für naive und bewußte Hörer; widrig schneidend dagegen ist der gewaltthätige Abbruch der Modulation in Beethovens 13. Quartett op. 130 wo vom Adagio zur danza tedesca der Fortgang geschieht von Des zu G, also per tritonum: ein merkwürdiges Salto mortale, welches nur erträglich wird durch die unerträgliche Manier unserer Geiger, die in Quartetten und Sinfonien zwischen den Einzelsätzen zu stimmen sich nicht entblöden, und so die wohlerwogene Absicht der Meister, durch Stellung der Tonarten zu wirken, gröblich zerstören, während doch

nicht allein das pariser Conservatorium *ohne Nachstimmung* ganze Sinfonien durchspielt, sondern auch jedes Opern-Orchester innerhalb des Aktes, halb- oder ganzstündig! — sich des Quinkelirens enthalten muß. Auch in Schumanns D moll-Sinfonie ist Zwischenstimmen unerlaubt, in einer von Philipp Emanuel Bach sogar unmöglich[1].

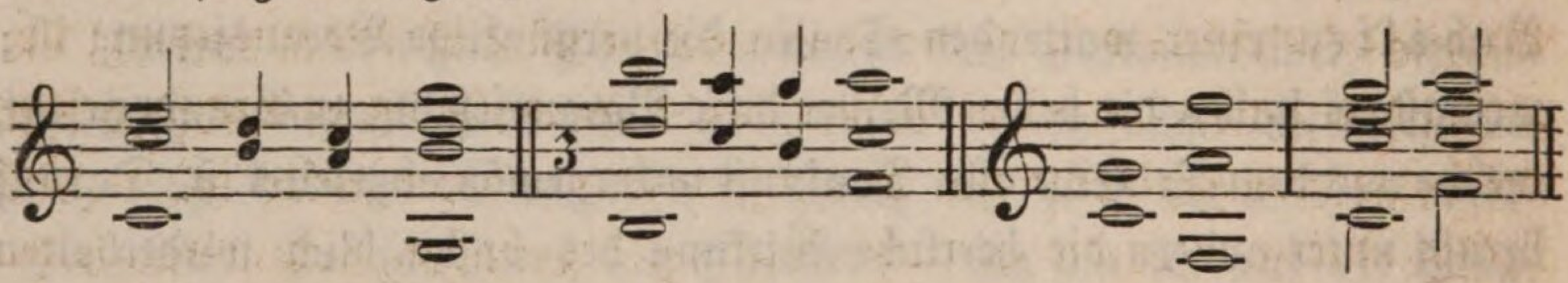
**54.** Unmittelbar verwandt sind also dem tonischen Accorde die beiden Dominant-Accorde; *mittelbare* sind die Dominanten der Dominanten, oder *Wechseldominanten*, nach folgendem Schema

Subdom F     Domin G

Subdom B (Dom. C)     (Subd. C) Dom. D (Wechseldom.)

Weil die *Quint*-Entwicklung das nächste und innigste Verwandtschaftsbündniß darstellt, so ist diese auch hier das regelnde überall zu Grunde liegende. Entfernter stehen die *Terzen* sowohl in der physischen Entwicklung des Ur-Accords, als im Gebrauch und Ausdruck. Man wird sie daher richtiger *mittelbar* verwandte nennen als, wie oft geschieht, zu den nächstverwandten zählen. Es zeigt sich hier wiederum die *relative Gegensätzlichkeit* von Scala und Accord, indem die leitereignen Accorde von c keineswegs alle urverwandt sind, sondern nur die Hälfte derselben es ist.

Wenn die Modulation C—G allgemein eine *aufwärts* schwebende, die C—F eine *abwärts* schwebende genannt wird, so fällt das anfangs dem Unerfahrenen auf, da doch *beide* Gänge auf oder ab gehen können, denn in folgenden Fällen



kommt *beides*, das Auf und Ab, *beiden* Dominantmodulationen zu. Aber es hat mit jener Benennung dennoch seine Richtigkeit; die Wendung C—G bekundet sich als aufwärts gehende, indem G akustischer Oberton von C ist, F akustischer Unterton; und wiederum bethätigt sich, daß Akustisches und Psychisches sich entspricht, denn die mixolydische Wendung C—G gibt immer ein sanftes Verwehen, Erhöhen, Verweiblichen, während die umgekehrte Wendung ein Versinken und Verdunkeln oder Ausklingen bedeutet.

---

1) Wie jene Unart der Fidler wirke, war recht fühlbar, als am 24. August 1862 in Baden-Baden *während der Hochamtsmesse* zwischendurch gestimmt ward.

Aehnliche Verhältnisse sind nun zu beobachten bei dem Mediantenschritt. Die Modulation C—E ist die höchst emporleuchtende, wunderbar erhöhete, weil E als höchster Oberton der ursprünglichen Reihe, dem Grundtone gegenüber steht; deren grades Gegentheil ist die Untermediante C—As, ein Sinken zum Abgrunde, wie es nicht dunkler zu denken ist. Bekannte Beispiele sind: der Ober-Mediant-Gang im Freischützen „Und ob die Wolke sie verhülle" As—C; der Untermediantgang C—As in der Cmoll-symphonie vom ersten zum zweiten Satze — nicht so klar wie im vorigen, weil der erste Satz Moll, der zweite Dur ist. Schlagender, aber rascher vorüber gehend, ist derselbe Untermediantgang E—C in Dur in dem Gespräch Leporellos mit dem Comthur.

Die Parallelen verhalten sich anders als die Medianten; ihnen klebt etwas von moderner Gleichgültigkeit an, was mehr mit conventionellem als rein künstlerischem Maaße zu messen ist. — Das Verhältniß von A moll zu C dur ist melodisch und harmonisch ein entfernteres als das der Dominanten zur Tonica: es steht zur Mediante in schräger Stellung. Die Uebereinstimmung der Orthographie, daß A moll und C dur gleich gezeichnet werden, beweist keine harmonische Verwandtschaft, und wie schon früher § 52 erwähnt ist, so geben gleiche Melodien in die Medianten transponirt ähnlichen aber leidenschaftlich spannenden Ausdruck, während sie in die Parallelen transponirt fremdartige, aber gleichgültigere oder schiefe Wirkung thun.

Die Verschiedenheit zwischen den Geschlechtern gleichnamiger Tonarten, als C dur und C moll, heutiges Tages minder beachtet als die der Parallelen, richtet sich nach den früher aufgestellten Gesichtspuncten. Die gleiche Oertlichkeit oder Leiblichkeit, hell und dunkel, in energischem oder gedämpftem Lichte aufgefaßt, gibt verwandte doch wesentlich andere Bilder, so daß hier wiederum einleuchtet, wie wenig das Terzverhältniß — sei es bei Medianten, Parallelen oder gleichnamigem Dur und Moll — zur organischen Accord-Modulation mitwirkt.

**55.** Bei allen ferneren Verwandten geht Wirkung und Auffassung aus von ihrer Stellung zu den nächst verwandten. Wirkung und Auffassung einstimmig zu denken, gebietet die vorhin erklärte Uebereinstimmung natürlicher und geistiger, oder physicalischer und psychologischer Tönung; und eine solche setzen wir bei jeder Kunsttheorie voraus, und können mit einander nur verkehren sei es friedlich oder streitend, wenn wir dieser Voraussetzung als grundlegender uns versichert halten, deren Gleichen ja auch in logischen und anderen Speculationen stattfindet. Hier sei es nur darum besonders eingeschaltet, weil die zuerst von G. Weber aufgebrachte Inter-

vallen-Deutung aus dem „verborgenen Mit-Hören" — der beste Theil seiner Theorie, — hie und da ungerechte Anfechtung erfahren hat.

Verwandte der Tonica im **zweiten** Grade sind solche, die zu den Ascendenten und Descendenten im **ersten** Grade verwandt sind (vgl. § 54 Anfang), **dritten** Grades, die eben so zu den zweiten stehen u. s. w.

C
I Fdur — Gdur — I
I — I
II Bdur (Cdur) — (Gdur) Ddur — II
III Esdur (Bdur) — (Gdur) Adur — III
(Cmoll) — (Fismoll)

Die letzteren dieser Tafel erreichen schon das Aeußerst-Denkbare, da Es und A nebst ihren Parallelen gegen einander im **Tritonus** stehen, welcher von allen das widrigste Dissonanzverhältniß zweier Dreiklänge ergibt.

Nun stimmen aber alle musicalisch Hörende in der Erkenntniß der Grundwirkungen der Intervalle überein, mögen sie auch in den Tendenzen weit aus einander gehen, je nachdem der Eine die walleude Schönheit, der andere die eckige Gedankencharacteristik als Kunstprincip erwählt hat. So dürfen wir uns auf das **verborgene Hören** wohl berufen, wenn wir annehmen, daß bei dem unmittelbaren Uebergange zur **Wechseldominante** C—D der Sprung gefühlt, aber vermittelt wird durch die zwischen gedachte (erste) Dominante, also bei den Uebergängen




die verschwiegenen ersten Dominanten leise im Hörer anklingen, so daß Beisp. 1 G und D zwischen erstem und zweitem Accord vermittelt, während bei 2 die Unterdominante zweideutig vernommen wird, als untere zu C, als obere zu B; in B. 3 u. 4 sind die Vermittlungen beider Dominanten noch deutlicher wirksam. — Das letzte B. 5 aus Palestrinas Stabat geht aus dieser Regel heraus, und überschreitet unsere sanfter gewöhnten Harmoniefolgen mit einer Kühnheit, die an anderem Maaße zu messen ist: gewißlich an anderem Maaße als die witzige Spielerei neuerer

Meisterlein, die in den gigantischen Schritten nur eine rührende oder interessante Antiquität sehen, die sie als Rococo-Reminiscenz zu verwenden gütig genug sind.

Das Ergebniß des Vorigen ist, daß alle Accord-Folgen nach demselben physisch psychischen Gesetze vernommen und verstanden werden. Quintverwandtschaft ist das nächste, Mediant- und Parallel-Verwandtschaft sind die ferneren, Leitton und Tritonus die fernsten Verhältnisse für die musicalische Auffassung. Und dieß macht sich nicht allein in zusammenhängenden, einheitlichen Sätzen z. B. im Hauptsatz, Adagio, Rondo der Sonate geltend, sondern auch in der Aufeinanderfolge ihrer Einzelsätze, ja endlich auch in der Reihenfolge verschiedener Stücke, wie sie in unseren beliebten Allerlei-Concerten vorkommen. Nichts ist z. B. unerträglicher als zwei Lieder nach einander zu hören die gegen einander im Tritonus (C—Fis) oder im Semitonium (C—Cis. —C—H) stehen. Solche unvermittelte Sprünge wirken entweder überspannend oder abspannend, jedenfalls unvernünftig, und tragen das Ihrige bei, unsere Quodlibet-Soireen geistlos erschlaffend zu machen, weil sie Natur und Geist gleichzeitig ins Gesicht schlagen.

Uebrigens kann die unvermittelte Sprungweise dennoch künstlerisch schön wirken, wenn ihre Unvermittlung entweder als lückenhafte angedeutet wird durch Pausen mit wohl begründeter Zerreißung des Fortganges, oder durch eigensinniges Festhalten eines einzelnen Tones, der dann mehrdeutig verstanden wird nach seiner Stellung inmitten zweier gegen einander dissonirenden Accorde. Die Unregelmäßigkeiten des unvermittelten Sprunges lassen sich meistens auf irgend eine harmonische Beziehung zurückführen, welche das Ohr hinzu dichtet nach der vorhin aus Webers geistreicher Deutung dargestellten auf richtige Voraussetzungen gegründeten Weise. Völlig Unvermitteltes ist nur zerreißend, unverständig und unschön, gleichwie wenn zwei verschieden gestimmte Chöre einander auf der Landstraße zufällig begegnen; dergleichen länger als einen Accord lang auszuhalten ist gesitteten Menschenkindern unmöglich[1]. Aber die Musik wirkt nicht allein durch die Succession ihrer Töne: es haftet im Gedächtniß, ohne welches gar keine Musik (wie auch kein Gemüth und Verstand) denkbar ist, immer etwas vom vorher Gehörten: daher die absolut unvermittelten Accordfolgen eben so unkünstlerisch und unverständig wirken, als wenn man dieselben gleichzeitig hörte. Der neue Ausdruck Discordanz

1) Nur ein Jüngling aus dem Lande der unvergleichlichen Freiheit konnte sich daran erfreuen daß er inmitten zweier verschiedenstimmigen Orchester stehend nun „für sein Geld zwei Musik" höre!

für Unverstand ist aber überflüssig, theils weil es an Einem Unverstand genug ist, theils weil das Wort Discordanz in der classischen Tonlehre andere Bedeutung hat (§ 47).

Von jenen springenden Uebergängen, die an ihrer Stelle erwecklich wirken, bald humoristisch bald pathetisch, ein paar Beispiele

1. Fr. Schubert op. 164.




2. Weber im Freischütz. C dur.



3. Haydn.



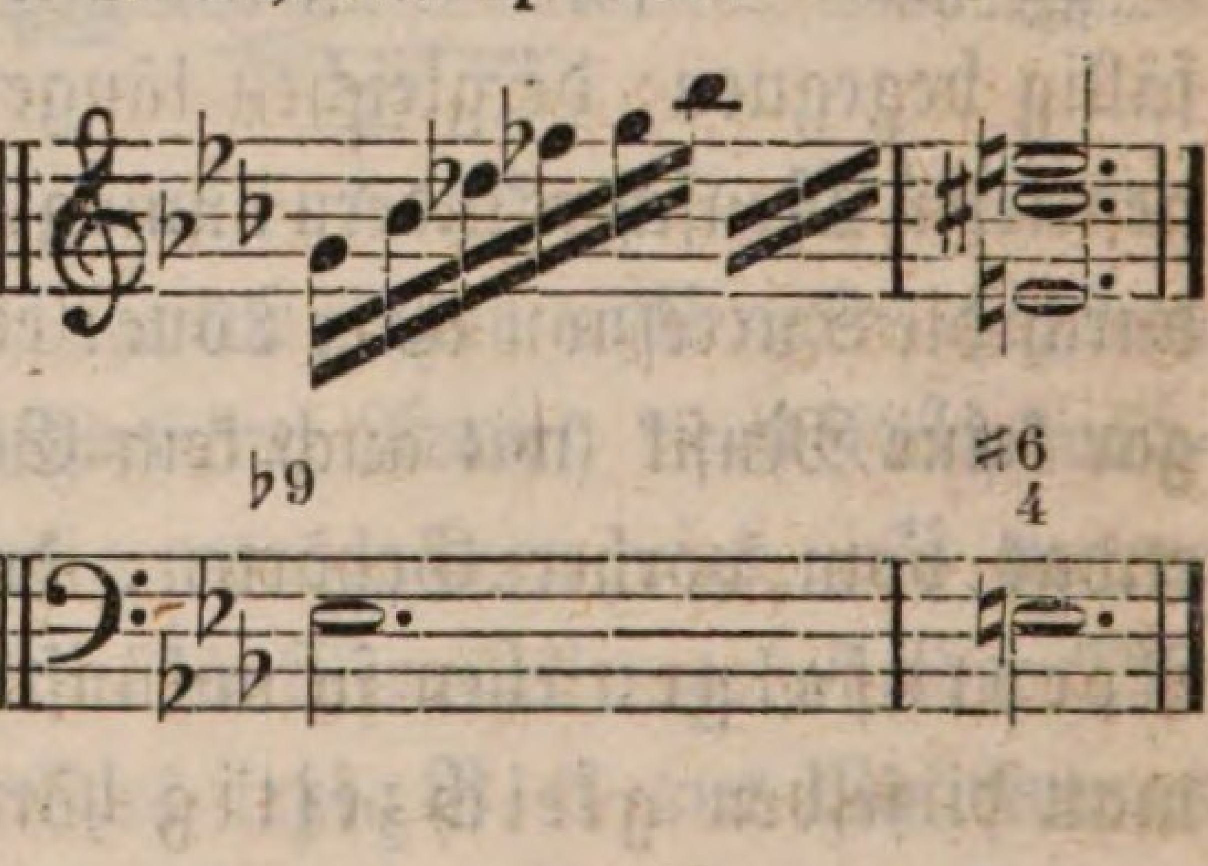
4.




5 Fr. Schubert op. 103.




6. Schubert op. 164.




Im Beisp. 1 ist alle Beziehung zum Vorigen abgebrochen: aber im Gedächtniß haftet das vorangegangene, dessen Moll-Parallele As dur ein

warm anklingendes Terzverhältniß enthält; die Vermittlung der Accorde (a. b) gewährt die Terzquarte GBce aus Fdur, welche mit Alterirung des e in es durch das noch nachklingende des (im Accord a) sich dem Gehör unmerklich zur Quintsexte GBdes es umgestaltet. Aehnlich ist es mit Beisp. 2, welches ohne Pausen-Unterbrechung in die Unter-Mediante modulirt, wie Leporello in der Antwort zum Comthur. — Bsp. 3 nimmt aus dem Nachklang von E die Mollterz G, um sie einem neuen Dur-Accorde unvermuthet als Mediante einzuverleiben; ein sehr scharfes Dissonanzverhältniß, das durch das längere Verweilen auf dem Mittelton verhüllt aber nicht ausgelöscht wird; freilich ist der dem Edur vorangehende Hauptsatz ebenfalls Esdur gewesen, und es scheint die humoristische Weise der ganzen geistsprühenden Sonate dahin zu zielen: dem ersten abendlich schattenden Es einen völlig fremden Glanzton E einzuschieben, mit dem es aber auf die Dauer nicht gehen soll. — Klarer zeigt Bsp. 4 das Terzverhältniß, ganz gleich dem Bsp. 2. — Vollkommen widerstreitend, ja widrig ist Bsp. 5, in welchem der geniale Sonderling scheint versuchen zu wollen, wie viel sich der Deutsche gefallen lasse; denn die Verwandtschaft zwischen Fdur und Fis moll vermöge des Mitteltons A wird gar nicht gefühlt, wie das eben noch den meisten Terzverwandten eigen ist. Was außerdem verfehlt oder absichtlich verstellt ist — indem die gewaltthätigste aller Modulationen an völlig accentloser Stelle, nämlich im schlechten Tacttheil des $\frac{4}{4}$ Tactes stattfindet — bleibe hier unerörtert, da es den Rhythmus angeht. Nicht glücklicher, sondern eben so schneidend ist Nr. 6 wo die zweite Stimme (g′) gradezu weggelaufen, völlig unaufgelöst geblieben ist.

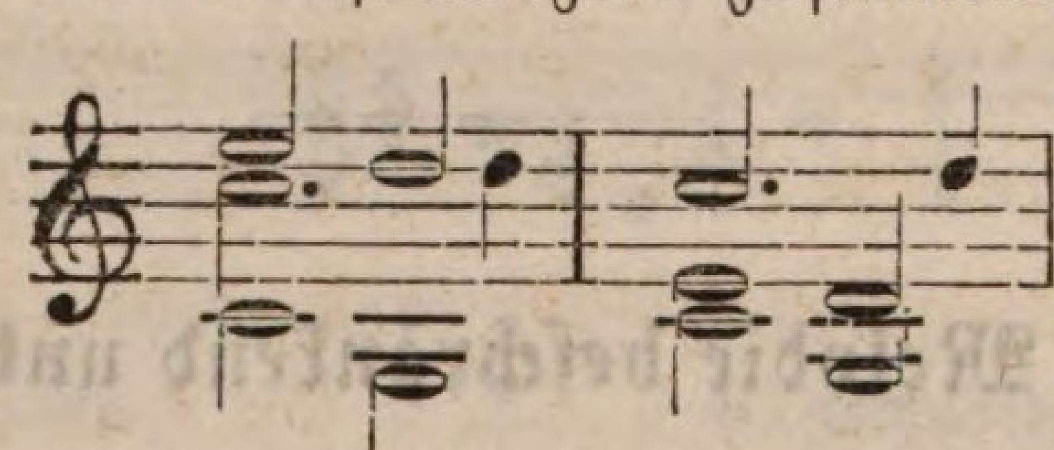
---

## Harmonie, die Melodie beschränkend und umgestaltend.

**56.** Im Vorigen bestätigt sich, wie alles harmonische Wesen aus dem Urdreiklang abgeleitet und verstanden wird entweder als Erfüllung und Erweiterung oder als Ueberspannung und Gegensatz. Die Consonanz ist Ruhe und Friede des Ursprunges; die Dissonanz ist Empörung gegen den Ursprung, Unruhe die nach Ruhe strebt; der Rückgang zur Ruhe ist die Versöhnung des Zwiespalts und Lösung des Räthsels, Auflösung = Resolutio. Sie geschieht, indem die Dissonanz sich fortbewegt nach dem consonirenden Tone von dem sie gewichen ist, oder den sie bekämpft oder verzögert hat: hier muß das freie melodische Wesen der Harmonie gehorchen, wie folgende Beispiele zeigen:




Das älteste Beispiel der modernen Dissonanz ist der Vorhalt; dieser besteht darin daß die Melodie länger vorhält als der harmonische Fortgang zuläßt (§ 43): so muß der vorhaltende Ton zur nächsten Consonanz weichen oder mit andern Worten: der Vorhalt löst sich zu demjenigen Accordtone, den er vorenthalten. Wollte er in diesem Falle nach oben gehen, so träfe er mit dem Consonanzton zusammen:



die Dissonanz wäre aufgehoben, aber im Gedächtniß haftend als nicht befriedete, sondern weggelaufene Stimme; deshalb geht der Vorhaltston nach unten, wie Bsp. 1. 2 zeigt. So ist die melodische Bewegung dem Naturgesetz unterthan geworden.

In den folgenden Bsp. sind Septimenaccorde jeder Umkehrung und Lage aufgelöst, wo sich wiederum zeigt, wie die melodisch-gebrochene Gestalt der harmonisch-stetigen genau nachfolgt. Bsp. 3 ist der Dominant-Accord nach einem Dreiklang so aufgelöst, daß der erste unverändert wiederkehrt: es ist die Septime welche sich melodisch emporbäumt, überspannt aus und gegen den tonischen Accord, daher zur ersten

Lage zurück kehren muß. Beisp. 4 zeigt dieses in melodischer Brechung, wo die Septime f zu e, also abwärts geht. Die consonirenden Theile des Septimenaccordes: Grund und Quinte g d′ gehen als *ursprüngliche* ihren Gang freier: beide mögen auf oder abwärts gehen.

Beisp. 5 (6) ist die Umkehrung der Septime zur Terzquarte; hier wird (Bsp. 6) das h zu c, der Leitton zum Grundton als seiner nächsten Consonanz gehen; in mehrstimmigem Gesange gehen die Einzelstimmen jede ihren gewiesenen Gang, eben so wie wenn f und h *verschiedenen* Stimmen (Bsp. 5) zugehörte. Wer etwa Bsp. 4. 6 singen wollte g h d′ f′ — c′ oder d g f h — e, würde die Ungehörigkeit am Klange und an der Stimme gewahr werden. Daraus verstehen sich auch die übrigen Beisp., wo nur Bsp. 9 besonders anzumerken, daß nämlich der Baß — wie sich schon von selbst verstehen sollte — in gleichem Accorde gleichem Gesetze folgt, und daher nicht f c singen soll statt f e; und noch weniger würde ihm geziemen, statt f e gar f g oder f G zu singen.

Die sämmtlichen Septimenauflösungen faßt man in die Regel: *die Septime des Dominantaccords geht abwärts, die Terz aufwärts;* alle Umkehrungen richten sich nach der Grundform.

**Ausnahmen** hievon, wo dennoch größere Gewalt der Melodie den gewohnten Schritt durchbricht, sind immer überraschend, und bezeugen eben damit das Gewicht der Regel; sie sind nur verständlich aus höheren Gesetzen des Ausdrucks oder der Idee. Aus manchen Beispielen nehmen wir einige auffallende, aber leicht verständliche

11. Mozart (Don Juan Nr. 24.)




13. S. Bach Violonc. Soli. 14. L. Lechner Psalm 112 (1589.)



15. S. Bach Matthäus (Rec. Nr. 6.) 15b. (Rec. Nr. 17.) 16. Pauken im Orchester.




17. Beethoven B dur Sinfonie.




18. M. Prätorius 1600.



In den Beispielen 11—14 ist der natürlich nächste Schritt der Dominantterz (h—c′ oder e—f oder d—es) vermieden, aber im ganzen Stimmengewebe dennoch enthalten, indem eine andere Stimme diesen Schritt thut. Dem Gehör welches die nächste Auflösung h c′ oder e′ f′ erwartet, wird auf doppelte Weise genügt: erstlich indem es von selbst diesen Schritt hinzu dichtet, zweitens indem es ihn wirklich vernimmt im leisen Mitklang der oberen Octave, die aus dem Baßtone acustisch hervorgeht.

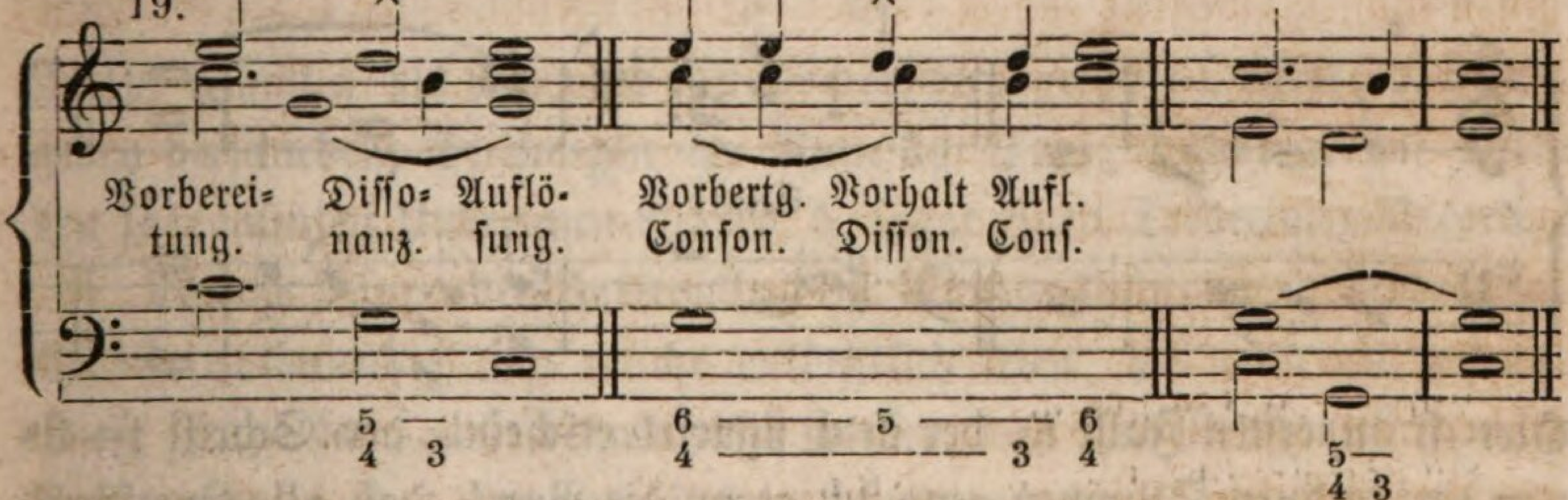
In 11. 12 sind die durchgehenden Septimen der Unterstimmen hülfreich, den lösenden Grundaccord zu ersetzen und einzuprägen; in 13 ist die Spannung empfindlicher, weil alle Begleitung fehlt, aber da wirkt die acustische Octave zum Ersatz mit; in 14 ist ein Beispiel aus früher Zeit, wo ohne Septime, an reinen Dreiklängen, derselbe Absprung aus der einfachen Lösung — e′ a statt e′ f′ — lieblich bedeutsam wirkt. — 15 und 16 haben unregelmäßige Auflösung des Secund-Accordes: statt der nahen und milden Schritte G F, es d, c A tritt der überraschende Absprung zur Unterquarte (oder Oberquinte) ein, weil Ungewöhnliches gesagt werden, und zugleich des Folgenden halber der neue Grundton durchschlagend eintreten soll. Auch Händel hat diese energische Aus-

drucksweise namentlich in Recitativ-Begleitungen, S. Bach häufiger als andere: es liegt darin eine melodische Selbständigkeit des Basses, während dieser bei Recitativen sonst untergeordnet behandelt und seltener für sich melodisch ausgeprägt wird. — Zu 16 ist zu merken, daß die Pauken meist eine Octave tiefer klingen als geschrieben oder daß sie im 16fuß Ton stehen. — In 17 ist die Auflösung der Quartseptime mit großer Härte verschoben; es ist ein Gegenstück zu 13; während nämlich in 13 sich die Septime zum Versinken wendet d′ es, so hier die Quarte aufspringend b′ a″. — Daß vertauschte Auflösungen schon frühe versucht sind, zeigt außer 14 noch 18, wo der Leitton nicht zur Tonica geht wie er soll, sondern abwärts zur Dominante, damit am Schluß die Dominante nicht fehle zum vollen Dreiklang; Praetorius rechtfertigt in einer Vorrede diese Neuerung sehr angelegentlich.

Aus den obigen Beispielen läßt sich die ältere Regel ableiten: Secunden und Septimen lösen sich gewöhnlich abwärts, Terzen im Septimen-Accord oder Leittöne gewöhnlich aufwärts; eine andre Lehre faßt dieß noch practischer in den wenig anfechtbaren Lehrsatz: die Minderquinte löst sich nach innen: h f′ — c′ e′; ihre Umkehrung, der Tritonus, löst sich nach außen: f h — e c′.

Der heutige Gebrauch gewährt den Septimen und ihren Umkehrungen freien Eintritt; der ältere Gebrauch erheischt Vorbereitung. Eine Dissonanz vorbereiten heißt: den dissonirenden Ton als consonirenden einführen. So ist in den Beisp. § 56, 1. 2 das C der zweiten Stimme anfangs consonirend, wird dann gegen d dissonant, und muß darnach im dritten Accord die Auflösung vollziehen:

19.

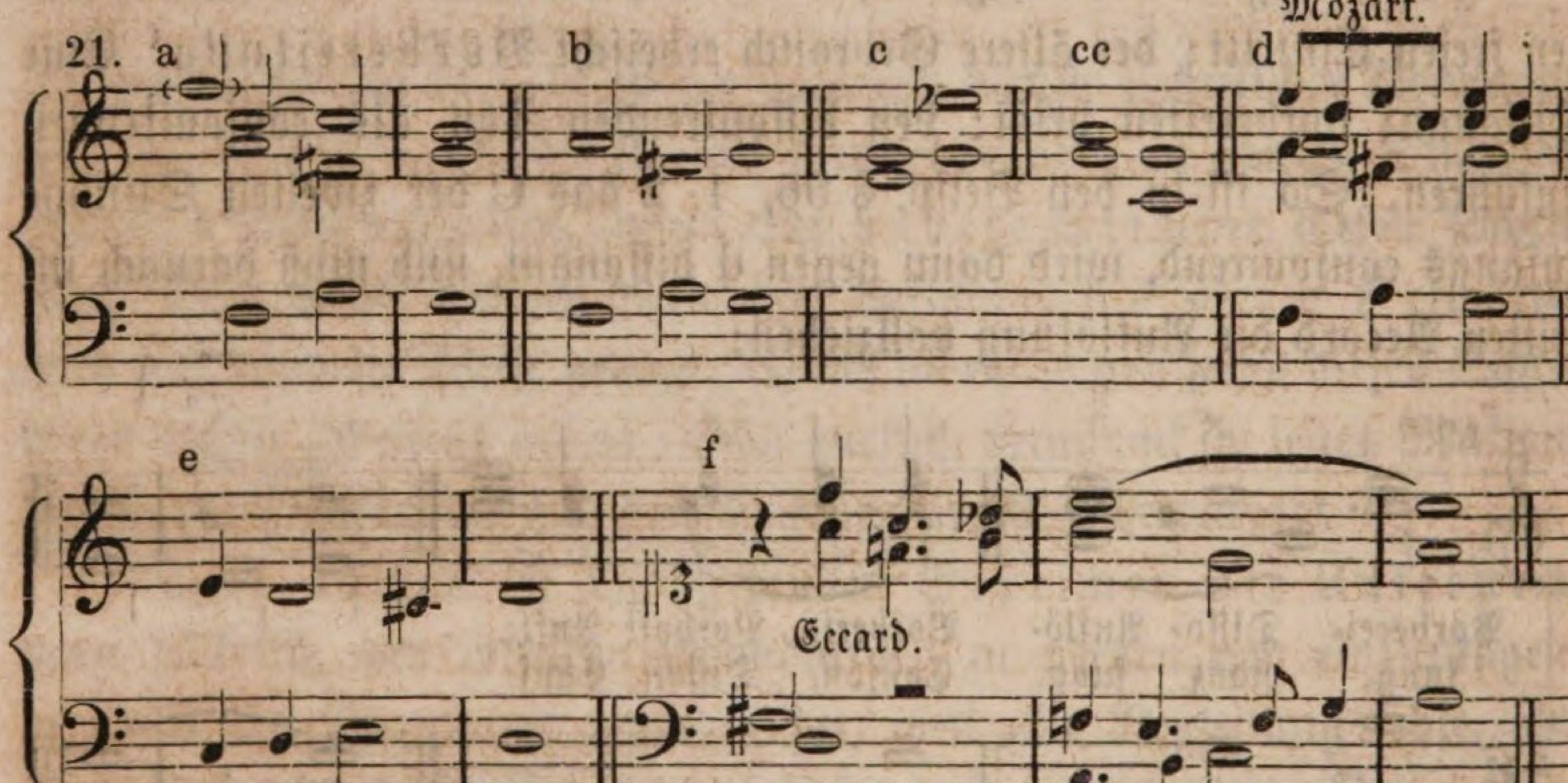



Diese Regel wird im sogenannten reinen Satz — dem sogenannt strengen Styl der Vocalcomposition genau beobachtet, weil dort alle Intervalle in ursprünglicher Bedeutung, nicht in helldunkler Klangfarben-Mischung, ertönen: so daß es dem unverbildeten Gehöre von selbst einleuchtet wie widrig unvorbereitete Dissonanzen

20.


im Vocalsatz klingen, dem zunächst auch im Orgelsatz und in jedem Chor gleicher Instrumente z. B. Geigenquartett u. s. w. — Die vollstimmige Instrumentalmusik, an Glanzfarben und Fernwirkung gewöhnt, so auch das durch Temperatur abgestumpfte Hammer-Clavier ertragen und brauchen allerdings mehr Gewaltreize und enthalten sich nicht der unvorbereiteten Dissonanzen; einfältiger Wahrheitsliebe geziemt aber, nicht das gesammte Tonwesen der überwaltenden Instrumentalität zum Opfer zu bringen, und nicht gemein zu machen, was nur als Ungemeines an ungewöhnlicher Stelle richtig und vollkräftig wirkt.

Den vorhin genannten Ausnahmefällen, welche vornämlich die Septimen und Leittöne angehen, ist noch ein besondrer Fall zuzugesellen, wo nicht die erwartete, sondern eine andere Stimme den Accordwechsel vollzieht. Gleichwie im Beisp. 18 nicht der Leitton nach dem ihm gebührt, zum Zielton hingeht, sondern ein andrer Ton ihn ersetzt, so geschieht auch zuweilen daß große und kleine Intervalle nicht in der dazu vorbereiteten Stimme fortschreiten, woraus sich dann ein queres Verhältniß ergibt, welches daher Querstand genannt, z. B.

21.



Hier ist im ersten Falle a, der in d figurirt erscheint, der Schritt f—fis von verschiednen Stimmen gemacht, gegen die Regel, daß alle Fortschreitungen am faßlichsten auf dem nächsten Wege geschehen sollen; b zeigt den Schritt schärfer, empfindlicher, e weicher durch milde melodische Gegenbewegung; c ist der nackte ungemilderte Querstand, der durch keine melodische Bewegung bewirkt, durch keine deckende Stimmen verhüllt wird, deshalb eben so unerträglich wie etwa cc — Prätorius Formel von

Nr. 18 — zweistimmig erscheinen würde. Daraus erhellt, daß querständige Gänge — relationes non harmonicae — nur durch melodisches Uebergewicht oder durch Stimmenfülle annehmbar werden. Erleichtert wird die Meidung unnützer Querstände durch die alte Regel: jede erhöhte Note gehe aufwärts, jede vertiefte abwärts in derselben Stimme, also f fis g—g ges f. Wie schön wirksam sich aus melodischen Gängen veranlaßte Querstände ausnehmen, zeigen Beisp. d und f.

**57.** Alle über die Octave hinausgehenden Intervalle: Nonen Decimen Undecimen ꝛc. beruhen auf ineinander geschobenen Accorden, die in einem oder einigen Intervallen consoniren, in andern dissoniren, und entstehen aus widerstreitenden melodischen Gängen welche in vorhaltender Weise auftreten und nach Weise der Vorhalte aufzulösen sind,







Beisp. 1. hält a′ als None der Octave vor, verzögert die Octave; 2. und 3. geben verschiedene Stellungen der None im Tact; 4. hat in der Mitte den sogenannten Undecimen-Accord, 5. sogar einen Tredecimen-Accord.

Welche Töne oder Intervalle dem Nonen- Undecimen- Tredecimen-Accord nothwendig und welche entbehrlich seien, hat man oft gefragt. Diese Frage kann nicht beantwortet werden, weil jene Gebilde eben nichts Nothwendiges oder Stammhaftes in sich tragen, da sie lediglich aus freien melodischen Bewegungen hervor gehen. Tägliche Erfahrung zeigt, daß solche Zusammenstellung wie 4ᵇ nicht ungewöhnlich ist; die bei 6. ist selten; die bei 7., ein terzenweiser Tredecimen-Accord, aus sieben verschiedenen Tönen (der ganzen Scala) mit vier Dreiklängen und vier Septimen erbaut, vollkommen verwirrend und nur flüchtig durchgehend zu ertragen.

Um diesen Uebelklang zu kuriren, wird allenfalls gerathen, die untere Terz (c) e wegzulassen; ein sicheres Maaß ist aber für dieß unsichere durchrauschende Wesen gar nicht zu finden. Vollständige Undecimen-Accorde würden nur 6stimmig, Tredecimen-Accorde nur 7stimmig möglich sein. Ueberhaupt sind diese alle für sich abgesondert widrig unfaßbar, fast unlöslich; sie gehören der höheren harmonisch-melodischen Stimmenflechtung an, und sind nur zu verstehen und zu lösen, nachdem man erst den melodischen Gang, dann die harmonisch zwingenden Auflösungen jedes für sich begriffen hat. Wie sie meistens, wo nicht alle, auf Orgelpuncten ruhen, so sind sie auch nur in weiten Lagen, über zwei Octaven hinaus, recht verständlich.

Ein Beispiel wunderbarer Kühnheit und Klarheit hat Seb. Bach in dem G dur-Grave für die Orgel (Peters Verlagsnummer 2260 p. 7.)




Die ungeheure Tonlast wäre nicht zu tragen ohne so weise Vertheilung in vier Octaven; jede Bezifferung würde dem besten Generalbassisten unlösbar scheinen, zumal wenn man, statt wie oben geschehen, die nächsthörbare Succession der Stimmen in Ziffern anzudeuten, etwa die Intervalle vom Grundtone aus zählend, im

2. Tacte bezifferte (4 3 2

3. Tacte bezifferte (5 4 3 2

5. Tacte bezifferte (7 6 5 4

es käme doch nirgend eine richtige Undecime oder Tredecime heraus. Ueberhaupt lassen sich solche Tonfolgen gar nicht genügend in Zahlen bezeichnen: hier ist der Unterschied von generalbaßmäßig und contrapunctsmäßig sichtbar: das allebendige Gewoge freier Stimmen scheint aller Zahlen zu spotten; und doch gehorcht es den einfachsten harmonischen Vorbereitungs- und Auflösungs-Gesetzen, indem es die Secunden terzabwärts, die Nonen zur Octave, die Undecimen zur Decime auflöst, alle drei also abwärts führt.

58. Erkennen wir nun alle überoctavigen Accorde als Vorhalte, so entsteht die neue Frage, wie sich denn — während sonst die Octavdoppelung in der harmonischen Geltung und Führung keinen Unterschied begründet — nun doch die None von der Secunde harmonisch unterscheide. Folgende Beispiele enthalten die möglichen Fälle.

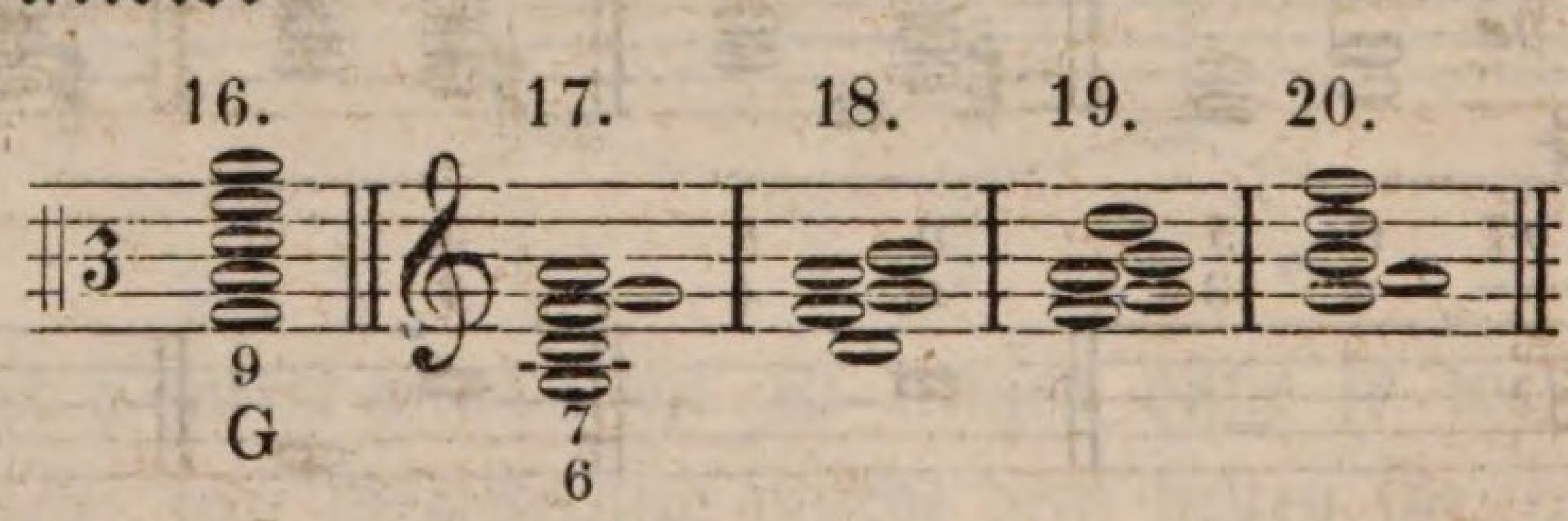


Die Secunden Beisp. 1—6 sind aus Septimen-Accorden umgekehrt; aufgelöst werden sie, indem der Unterton zur Terz hinabsteigt, nach der Regel daß die Umkehrung der Grundform folgt, wo dann ebenfalls die Septime absteigt zur Sexte. — Die nicht aus Septimen umgekehrten Secunden — Beisp. 7. 8 sind Vorhalte, Mittelglieder eines Quartvorhalts der sich in die Terz löst; es geht aber der Unterton der Secunde c d′ ebenfalls abwärts; die Umkehrung des Beisp. 7 in Beisp. 8 zeigt das Vorhalts-Verhältniß noch deutlicher.

Die Nonen dagegen — 9. 10. 11. 12 — lösen sich, indem der obere Ton zur Octave hinabsteigt, während die Secunde niemals zur Prime sich löst, sondern ihr unterer Ton hinabsteigt. — Der gewöhnliche Nonen-Accord hat immer die Septime, meist auch die Terz und Quinte in sich; ungewöhnliche Fälle, besonders beziffert $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$, zeigen doppelte Dissonanz, die doppelter Lösung bedarf: z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$, oder verschoben $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{-}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{8}{-}$ u. s. w., folgendermaßen:




Umkehrungen der überoctavigen Accorde sind unausführbar, weil daraus jederzeit neues Dissonanzgeschiebe hervor ginge, und wo nicht alle Erkennbarkeit doch gewiß aller Wohlklang zerstört werden müßte. Versucht man dennoch solche Umlegung in Eine und dieselbe Octave, so ergeben sich folgende Accorde




wovon keiner wohlklingend oder verständlich wäre. Erst die weite Lage derselben Accorde in 2—3 Octaven würde verständlich werden, aber dabei das Nonen-Verhältniß dem Gehör und Gedächtniß verschwinden. Nur die erste Umkehrung: $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}$ wäre allenfalls begreiflich als doppelte Dissonanz mit doppelter Lösung, wie der oben § 48 angeführte bei S. Bach beliebte Accord, den Einige $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{2}$ Secundterz betiteln wollen. Allerdings liegt da etwas Uebergreifendes Nonenartiges zu Grunde; aber es würde schwer halten, für solche Gebilde wie Beisp. 21

21. Temper. Clav. H dur Fuge.



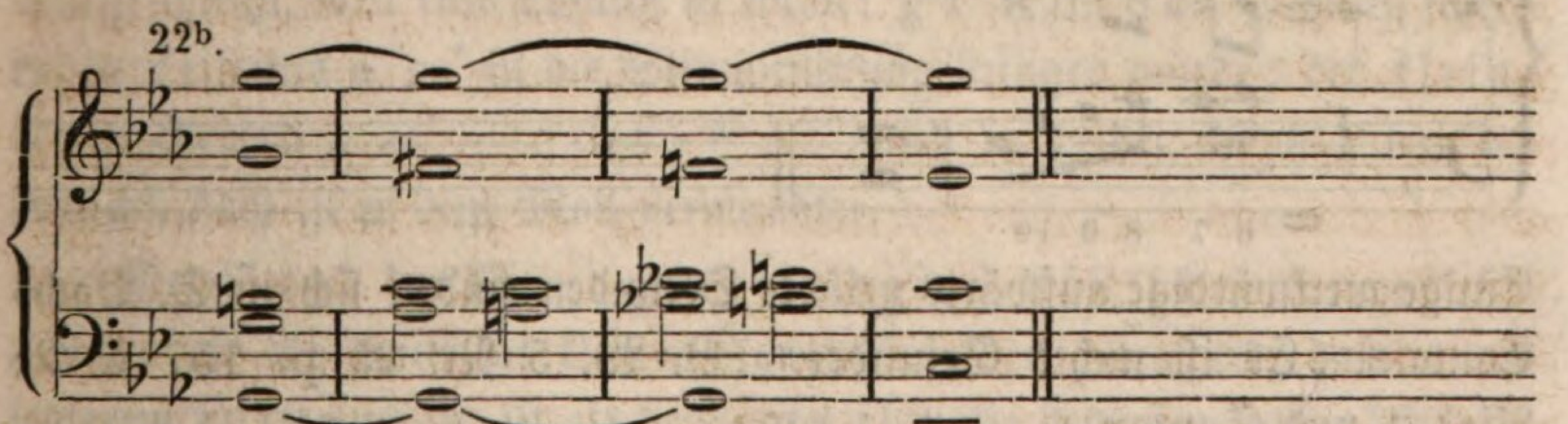

die Nonen-Abstammung zu erweisen bei allen mit × bezeichneten Stellen, denn dieß sind rein melodische Durchgänge; nur die mit ×× bezeichneten haben nonen-artigen d. h. vorhaltigen Klang.

Wegen der Schlußformel in Beisp. 13 ist zu bemerken, daß solche Nonen-Auflösung $E_9$—A5 oder $G_9$—C5 in vielen Lehrbüchern gefunden, aber mit keiner classischen Autorität bezeugt wird, daher es auffällt, sie die **normale** genannt zu sehen. Ein einziges mir bekanntes Beispiel, aus Mozarts Idomeneo, im Männerchor zum Sturm

22a.




22b.



hat wirklich solchen Tonfall in den Flöten und Bässen ×, aber nur als figurativen Durchgang; und die ganze Harmonieführung, auf den Orgelpunct der Dominante G erbaut, ist ein gegenläufiges chromatisches Geschiebe — (dergleichen auch Schumann besonders liebt und u. a. in der Manfred Ouverture prächtig wirksam verwendet) — wo das Gehör zunächst von dieser Gegenläufigkeit gefangen genommen wird, und jene eingesprengte Figur eben nur als Melodisches, nicht Accordisches empfindet.

Beisp. 14 endlich ist die Minderseptime, als welche angeblich aus einer None abgelöst sei, worüber s. § 60 Anfang.

**59.** Die meisten Dissonanzen lösen sich abwärts (§ 57 Ende); vielleicht deshalb, weil sie, harmonisch angesehen, aus Ueberspannungen der natürlichen Verhältnisse entstanden sind, daher ihr Ziel die Abspannung sein muß. Insbesondre hat die Secunde, als erste absolute Dissonanz, etwas Gepreßtes Drängendes an sich, was wir aus der allzu körperlichen Nähe der ungleichen Schwingungen erklären mögen, daher bei den größeren Tonkörpern der tiefen Töne desto heftiger empfinden und gern meiden. Nun tritt das gleichsam sinnliche Bedürfniß ein, die Enge zu erweitern; und weil der obere Ton als der vorzüglich durchschlagende melodische eigenwilliger erscheint, so ist es natürlicher daß der untere zur Tiefe, als der obere zur Höhe sich auflöst. Aber es kommen auch Lösungen nach oben vor, und zwar bei den eigentlich so genannten Durchgängen, die durchaus melodischer Natur sind. Beidemal aber, ab und aufwärts, bleibt die Terz das Ziel oder die Auflösung der strebenden Secunde, denn sie ist deren nächst liegende Consonanz.




Einige merkwürdige aufwärts gelöste Secunden finden sich in S. Bachs Cantate: „Es ist nichts Gesundes“ (B. W. 5 Nr. 25 p. 157 T. 2: Viol. 1 und Sopran).

Septimen werden zuweilen aufwärts gelöst, doch nur in gewissen Fortschreitungen




nämlich, wenn die Fortschreitung unterhalb durch Terzen gemildert, gleichsam gedeckt wird. Der Fall Beisp. 7 ist der häufigere; passend ist, dem Baß Gegenbewegung zu geben; widrig klingt 7ᵇ: $\frac{f}{G}\ \frac{g}{c}$. — Beisp. 8 ist aus der vorigen Form abgeleitet. Solche Terz Sexten-Gänge, im strengen alten Styl nur abwärts, später auch aufwärts geführt, werden genannt falsi bordoni. Bordone heißt: Pilgerstab, Stütze, Grundstimme. Es scheint daß man diese Art Stimmführung deshalb falso bordone genannt hat, weil sie von der sonst üblichen contrapunctischen Stimmführung abweicht, gleichsam falsche Grundstimme führt. Aus derselben Ursache mag sich eine andre der ersten ganz fremde Bedeutung erklären, wonach falso bordone im liturgischen Styl auch heißt: eine Psalmodie, wo die Stimmen auf Einem consonirenden Accord eine Menge Sylben ohne strenge Mensur, gleichsam im Sprachrhythmus, vortragen.

**60.** In den Beispielen § 58, 13. 14 treten chromatisch veränderte — alterirte — Septimen auf, einmal gis h d f′ als Glied der None, dann alleinstehend. — Den ersten Fall zu lösen wie Beisp. 13 mit dem Abfall der Dominante zur Tonica, ist linkisch und widrig: die Theoreten die das lehren, haben noch kein classisches Muster solcher Lösung beigebracht; wahrscheinlich kommt sie nirgend vor, weil die None den Character des Vorhaltes bewahrt, daher erst für sich zu lösen ist, ehe die schließende Hauptlösung erfolgt.

Leicht ersichtlich ist, daß große und kleine Nonen-Accorde gebildet werden können. Der große: g a′ — c d′ — e fis′ eignet sich nur dem Durgeschlecht, weil eine Lösung in Moll: g f′ **a**′ in c **es**′ g′ einen schreienden Tritonus a′ es′ in die Stimmführung bringen würde; der kleine Nonen-Accord g as′ — c des′ — e f′ wird in beiden Geschlechtern gebraucht, doch ist er dem Moll verwandter.

Der Accord der Minderseptime gis f′ § 58, 14 wird von vielen Lehrern als Abschnitt des kleinen Nonen-Accordes betrachtet; daß er aus letzterem entstanden, ist oft behauptet aber nie bewiesen weder historisch

noch ästhetisch. Ist er unselbständig, so theilt er dieses Schicksal mit allen anderen Dissonanz-Accorden, die doch deshalb nicht für verschnittene gelten. — Wie ist er aber entstanden? Das versuchsweise Tappen, ein leeres Spiel der Neugier, für die Quelle innerlicher Fortschritte anzusehen, ist der Kunst so wenig würdig wie der Sprache: und so wie ein neues Wort nicht durch gelehrte Spielerei sondern durch inneren Lebensdrang gebildet wird: so geschieht es in der Kunst, daß gültige als wesentlich anerkannte Neuerungen nicht vom müssigen Probiren allein herrühren. Veranlassung zur Entstehung der modernen Minderseptimen liegt in der Mehrdeutigkeit unseres enharmonisch temperirten Tonsystems; die Ausführung ist auf melodische Weise aufgekommen seit dem 17. Jahrhundert.

Mit dem 18. Jahrhundert wird ihr Gebrauch häufiger, doch immer nur an Wendepuncten besonderer pathetischer Spannung. Ihre Entstehung ist aus der Freiheit, die Accorde chromatisch zu alteriren, zum Zwecke der Gewinnung eines Leittones, am sichersten zu erklären. Also wird aus **c** e g b, dem Dominant-Accord von f, durch Bedürfniß eines Leittons nach d hin: **cis** e g b. Weil dieser Accord eben so scharf zur Tonica d leitet, wie ihr eigentlicher Dominant-Accord A cis e g, so hat man daraus den Schluß gezogen, jener Accord müsse aus diesem abgeleitet sein. Daß aber die einfache Erklärung aus Alteration oder tuoni finti genügt, erhellt aus der Anwesenheit von Minderseptimen ehe man Nonen-Accorde brauchte.

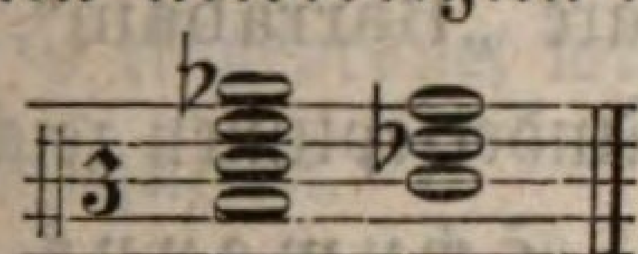
Die Minderseptime ist das wunderlichste Intervall: vordem als schärfste Dissonanz erkannt, dann läßlicher angewandt, endlich seit Beethoven fast in täglichem Gebrauch abgestumpft zum Gegentheil, der weichlichsten Flüssigkeit, indem drei kleine Terzen aufeinander gebaut werden — so möchten wir sie für zwitterhaft ansehen, ein harmonisches Gebilde das sich jedem Ausdruck füge.

In der That hat sie sowohl an sich d. h. nach rationaler Tonrechnung, als auch im temperirten Systeme und in moderner Anwendung ein vielgestaltiges unfaßbares Wesen. Daß sie mit der großen Sexte nicht einerlei, ist auch dem Gehöre trotz der Temperatur merklich: denn es ist unzweifelhaft, daß z. B. in Beethovens Clav. Son. Cdur Op. 2 Hauptsatz T. 30. 36 und in späteren Reprisen, die Minderseptime jedesmal zu tief und schmerzlich enge klingt. Ihr normales Verhältniß wäre 15 : 26, während die große Sexte 15 : 25. Wie die Naturverhältnisse überall unwandelbar hindurch wirken, macht die Lehre von der Temperatur deutlich; gewiß ist daß die Minderseptime in keinem natürlichen Ver-

hältniß begründet, sondern aus freien Durchgängen und dem wachsenden Bedürfniß der Leittöne in das Accordwesen eingeführt ist.

Ihre gewöhnlichen oder wie man sagt Grundformen sind diejenigen die auf dem Leitton der Molltonart beruhen




Beisp. 1. zeigt den scharfen dissonirenden Schritt unmittelbar; 2. durch Vorhalt eingeführt, vorbereitet; 3. die Umkehrungen, welche nach dem Muster des Hauptseptimenaccordes benannt werden: Septime, Quintsexte, Terzquarte, Secund-Accord; und auch ihre Auflösung geht den bekannten Accordregeln nach, daß die Septime abwärts, die Terz aufwärts geht , womit sich die Entstehung aus chromatischer Alterirung bezeugt. Nun ist außerdem aber das H, dieses Accordes Grundton, zugleich haftend in der Leittons-Natur, aufwärts zu gehen, so daß der Accord dreifach gebundene Schritte zu haben scheint. Und doch ist er anderseits von allen der freieste, zum Zeichen seiner melodischen Herkunft, die alle Naturregeln durchbricht. Wenn nämlich einerseits die Grundform H d f as oder gis h d′ f′ an ihre feste Auflösung enggebunden ist, so erlaubt anderseits auch die Temperatur, die sogenannten enharmonischen Intervalle cis—des, dis—es 2c. die auf unseren Clavieren wie einerlei aussehen und von einigen Gelehrten ernstlich dafür gehalten werden, auch für einerlei zu gebrauchen; — oder: die Enharmonien erlauben den willkührlichsten Fortschritt, indem man z. B. h d′ f′ as′ in h d′ f′ gis umdeutet und schreibt, als zu a moll überleitend. Erwägt man nun diese Deutbarkeiten und rechnet alle möglichen Begegnungsfälle durcheinander: dann ergibt sich, daß in unserem temperirten Systeme als körperlich verschiedene Minderseptimen nicht etwa unendlich viele, sondern nur dreie erscheinen, terzenbaulich errichtet, nämlich



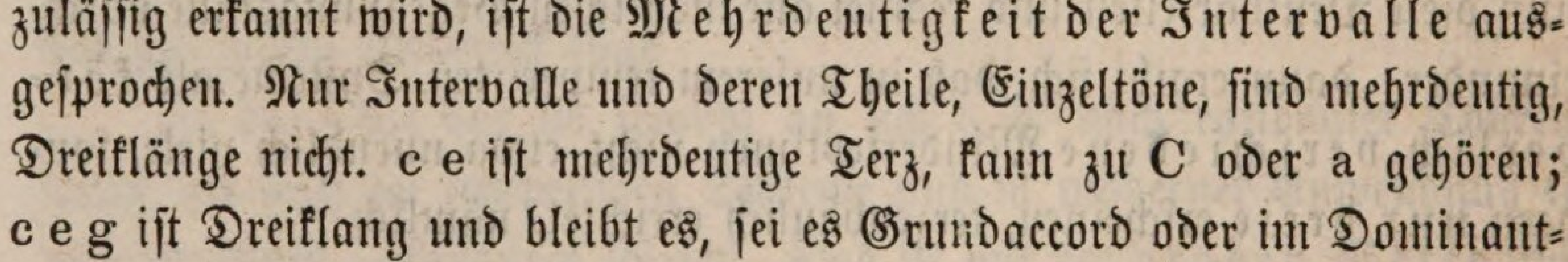



Diese Alldeutbarkeit — da jeder der dreie in 12 Molltonarten gleichviel Deutungen zuläßt, mit seinen Umkehrungen noch dreifach mehrere — macht den Accord zu einem gefährlichen, weil die wilde Production so gern Gewaltiges wie Geringes verschwendet, und freilich damit seinen Gehalt verringert.

Vergleicht man die hohe Bedeutung welche S. Bach in diesem Accorde findet, wie er im Matthäus das furchtbare „Barrabam", das schmerzlich verzweifelte „Und weinte bitterlich" in Minderseptimen zeichnet, und dagegen Webers Spielereien im Freischützen, Schumanns leipziger Freiheitstaumel in der Peri, Schuberts wundersame aber auch seltsame Verwendung dieser wie andrer übernatürlichen Formen: da wird Einem bei diesem Accord oft zu Muthe, als wenn alles harmonische Wesen in des Menschen Belieben stünde. Hauptschuld der Vieldeutigkeit trägt das temperirte System: denn schwerlich wird in altkirchlicher Vocalität sich dieser dreifach kleine Accord zwischen die feierlichen Figuren eindrängen; Mitschuld tragen die Meister, von denen Seb. Bach in seinem herrlichsten Instrumentalwerk, dem temperirten Clavier, den Reigen führt. — Modernisirte Narren finden drin einen humoristischen „Schalksnarren"; wir möchten ihn einen tragischen Heimatlosen nennen.

**61.** Darin, daß Dreiklänge oder Accorde Verwandtschaft zu einander tragen, wo dann ein Ton verschiedenen Tonkörpern zugehörig oder zulässig erkannt wird, ist die Mehrdeutigkeit der Intervalle ausgesprochen. Nur Intervalle und deren Theile, Einzeltöne, sind mehrdeutig, Dreiklänge nicht. c e ist mehrdeutige Terz, kann zu C oder a gehören; c e g ist Dreiklang und bleibt es, sei es Grundaccord oder im Dominantaccord mit einer Septime überbaut: selbst im letzteren Falle sagen wir nicht, es sei mehrdeutig, sondern einem größeren Ganzen als Selbständiges einverleibt.

Mehrdeutige Terzen im Diatonon von C sind





f moll Minder-sept. | f moll as dur | g moll es dur | g moll b dur | g dur domin. (übermäß. Quint. auf es) | g dur (Minder-septime)

selbstverständlich mit ihren Umkehrungen, den Sexten.

Quarten können, abgesehen von Vorhalten, die nie mehrdeutig sind, nur in Sexten und Quartsexten vorkommen, und sind dann doppeldeutig, indem die ergänzende Terz oder Sexte groß oder klein sein kann, nach dem Geschlechte Dur oder Moll

c f a. c f as. — e g c′. es g c′. — d g h. d g b.

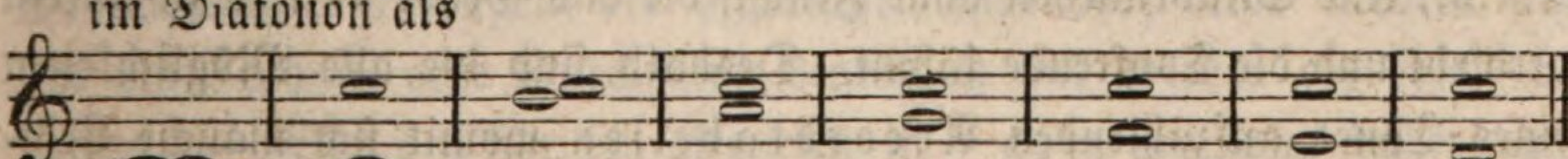
Quinten sind ebenfalls mehrdeutig weil das Geschlecht in Frage steht; dem Diatonon nach sind sie eindeutig; denn c g ist immer zum C Dreiklang gehörig, auch wenn es wie oben einem Dominantaccord c e g b eingeordnet wird; nur Dur oder Moll ist unentschieden bis die Terz hinzutritt.

Octaven sind vieldeutig gleichwie jeder Einzelton dessen Verdoppelung sie sind, vieldeutig ist; die Octave c c′ kann zu C dur und moll, zu F dur und moll, zu G dur als Dominantseptime (c fis c′) gehören u. s. w.

Septimen und Secunden können mehrdeutig sein nach dem Geschlecht und nach dem Diatonon z. B. d c′ mit f oder fis, a oder as. Die Dominantseptime mit ihrer Umkehrung kann in Dur oder Moll unentschieden sein; die übrigen Septimen sind Vorhalte oder Durchgänge, daher nicht mehrdeutig. Aus dieser Uebersicht erhellt, daß die eigentlich harmonische oder accordische Mehrdeutigkeit von allen Intervallen vorzugsweise der Terz nebst ihrer Umkehrung, der Sexte, zufällt.

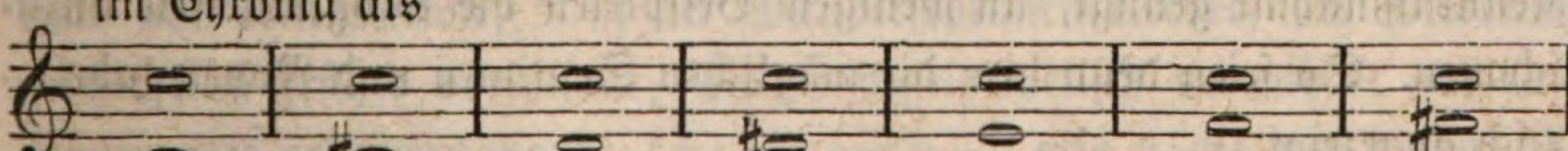
Einzeltöne sind in weit größerem Maaße mehrdeutig als Intervalle: sie sind viel- oder alldeutig. C kann Quinte zu f, Grundton zu g, Terz zu a oder As, Sexte zu e oder Es u. s. w. sein. Untersuchen wir die Möglichkeiten nach allen Seiten hin, so finden wir z. B. C mehrdeutig im Diatonon 7fach, im Chroma 12fach, in der Enharmonie 19fach oder 21fach;

im Diatonon als

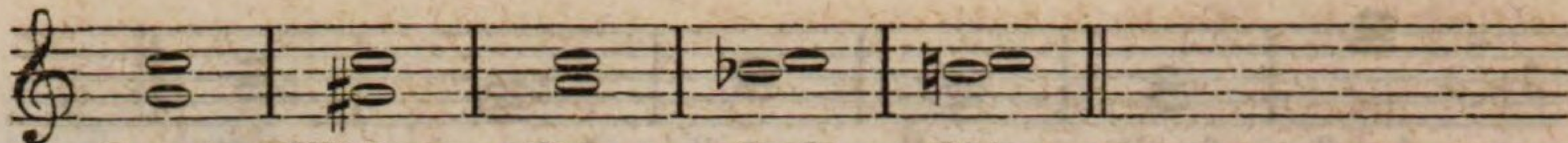


Prime | Octave | Secunde | Terz | Quarte | Quinte | Sexte | Septime

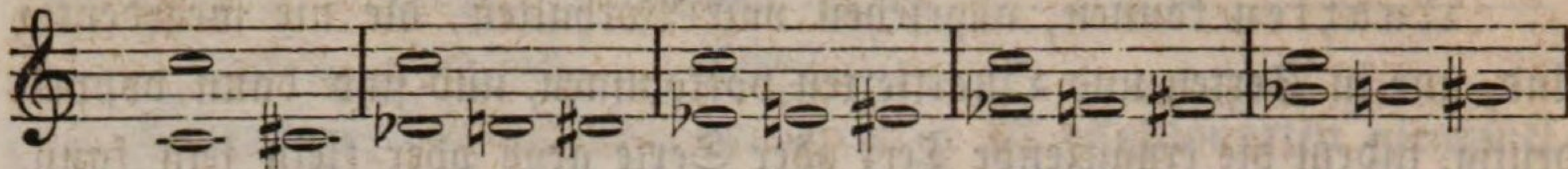
im Chroma als

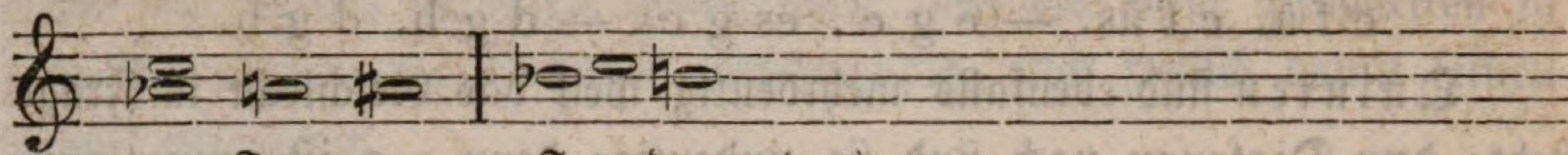


(Minder-Octave) | Septime | Minder-Septime | Sexte | Quinte | Minder-Quinte




im genus enharmonium als

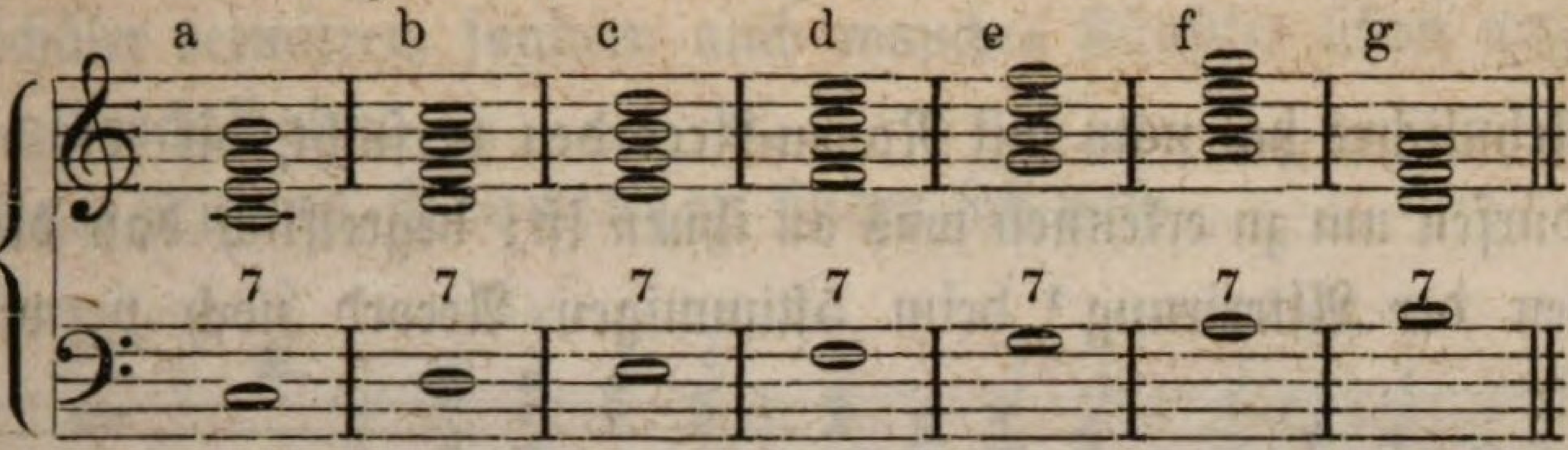



Die Aufzählung dieser Möglichkeiten erstreckt sich nun auch über das einheimische Diatonon (C) hinaus in alle übrigen; es kann nämlich z. B. c in allen Dur- und Molltönen zu jedem Diatonon und Chroma in Verhältniß treten z. B. c Leitton zu des, Tritonus zu ges, Septime der g Dominante u. s. w. werden; so kämen dann, die enharmonischen Möglichkeiten in die 24 Dur- und Moll-Scalen übertragen, 19.24=456 denkbare Stellungen des c in unterschiedlichen Accorden und Scalen zu Tage; mitgerechnet die Variationen der Vierklänge nach wechselnden Terzen Quinten und Septimen, würden sich ergeben 3.456=1368; und gleiches Recht würde jeder andre Ton der enharmonischen Scala haben sich überallhin versetzen zu lassen, also 19.1368=25992 denkbare Stellungen unserer üblichen Einzeltöne! (Vergl. § 29 Ende).

**62.** Solche Combinationen und Permutationen sich einmal anzusehen kann vorübergehendes Interesse gewähren, freilich mehr der Neugier als des Nutzens. Dem ernsten Kunstsinne ist solch spielendes Ausprobiren des zufällig Gedenkbaren fremd; dem leichtsinnigen Talente kann es gefährlich werden, in so geistlos verknüpften dem poetischen Zusammenhange entrissenen Gliedern sich umzutreiben; dem mäßig Begabten ist es eine Tortur, eine Sklavenarbeit ohne Frucht, die das Gehör statt es zu stärken verdirbt und die Tonfreude lähmt. Deshalb sind die alle Möglichkeiten eines Tones aufzählenden Accordtabellen womit sich manche Lehrbücher befassen, als unvernünftig zu verwerfen, da es zur allgemeinen Kenntnißnahme genügt, an wenigen Beispielen die Möglichkeiten anzuschauen. So seien denn hier die möglichen Septimen und Nonen tabellarisch angezeigt

1. Leitereigene Septimen Accorde.




2. Chromatische oder alterirte Septimen Accorde.




Von den obigen Beispielen sind

die leitereigenen 1[a] und [d] gleich, mit großer Terz Quinte und Septime;

die leitereigenen 1[b], [c] und [f] gleich, mit kleiner Terz, großer Quint und kleiner Septime;

der leitereigene 1[e] der gewöhnliche Dominant-Accord, der allein umkehrungsfähige, überhaupt der nach neueren Principien gewissermaßen selbständige, nicht vorhaltige;

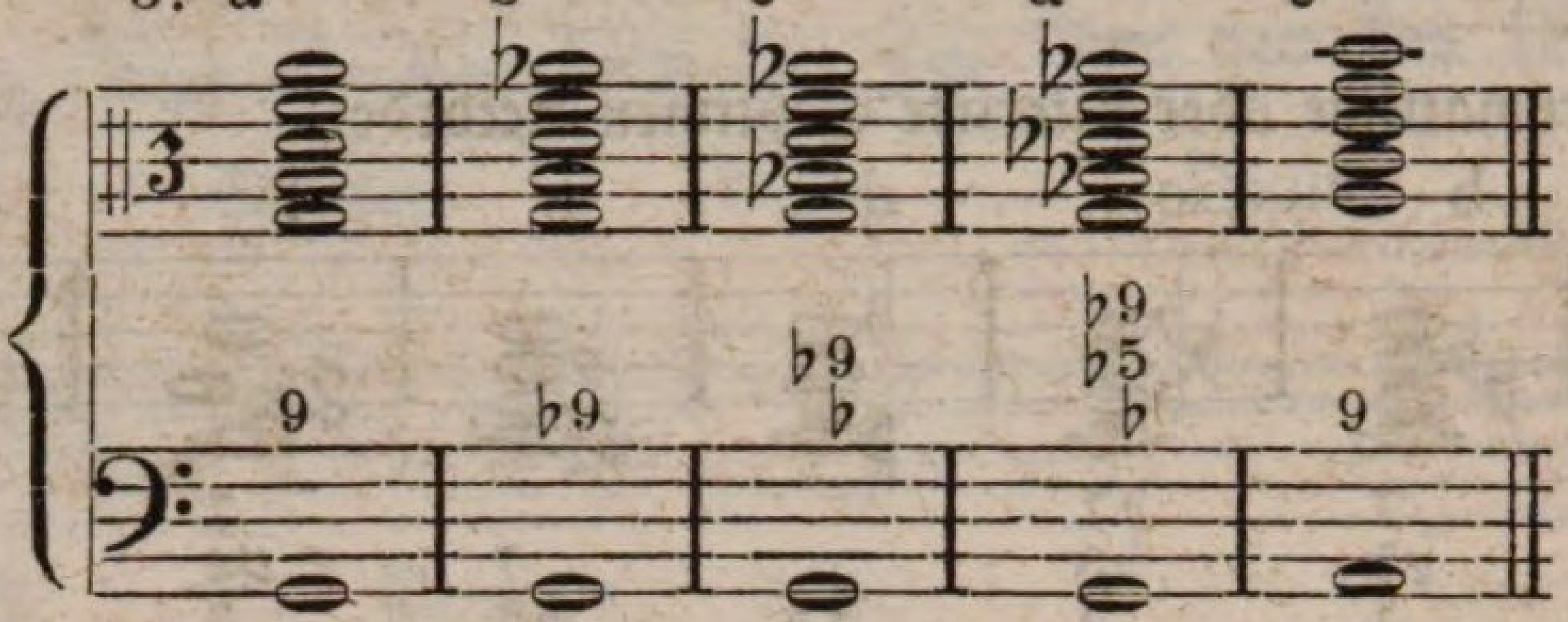
der leitereigene 1[g] ist der mit kleiner Terz Quinte und Septime auf den Leitton erbaute, den man seiner Unselbständigkeit wegen aus einem größeren, dem Nonen-Accorde auf G ableiten wollte, aber dafür noch nirgend einen historischen oder natürlichen Beweis erbracht hat; vielmehr sind alle Septimen-Vorhalte weit früher im Gebrauch als irgend ein sogenannter Nonen-Accord. Vergl. § 60.

Von den alterirten ist 2[a] wiederum nach einigen Theoreten die Quelle des abgelösten es g h, des sogenannten übermäßigen Dreiklanges; andere wollen diesem letzteren als selbständigem Gebilde seinen Stammsitz auf der Terz der Mollscala anweisen (a) c e gis = (c) es g h. Beide Behauptungen ermangeln des historischen Grundes; beide Accorde sind nur als Vorhalte oder Durchgänge begreiflich und werden als solche behandelt. — Von den übrigen alterirten ist [b] ganz unsinnig, daher ohne classisches Beispiel; [c] ist gleich construirt mit dem vorigen 1[g], der Septime auf dem Leitton; [d] ist der Minderseptimen-Accord, der wiederum geschichtlich früher vorkommt, als er orgelpunctisch nonenhaft auf eine Dominante gethürmt ward: (A) cis e g b — also nicht aus diesem abgelöst; die letzten [e] oder [f], die sich in einigen namhaften Büchern finden,

sind mit [b] gleichen Werthes; [g] ist gleich construirt wie 1[b]: e es g b = d f a c′.

Aehnliches hat man mit Nonen-Accorden versucht, die wir nur ansehen dürfen um zu erkennen was an ihnen ist; begreiflich daß die Möglichkeiten der Alterirung [1] beim 5stimmigen Accord noch verwirrender werden:

3. a b c d e



[a] und [b] sind die gebräuchlichen: die große und kleine None, beide der Dominantseptime überbaut; [c] selten, [d] öfter, [e] unerträglich und ohne Beispiel; warum, mag nicht auszumitteln sein. Mag es an diesen Tabellen, die jeder Versucher für sich versuchen kann, hiemit genug sein.

Statt jener Aufzählungen sind dagegen andere Uebungen förderlich, die dem Praktiker, dem thätigen Kunstfreunde genehm sind: sie lehren was man sagt eine leichte Hand, eine gar nicht verächtliche Sache auch für den der die Hand nur in Geistes Diensten braucht. Hier ist zuerst lernenswerth die Uebung in Sequenzen d. h. gleichmäßig auf verschiedenen Stufen fortgeführten harmonischen Gängen

4. 5.



Diese Septimen-Sequenz hängt eigensinnig an der nicht offenbaren, aber in Mittelstimmen fühlbaren Fortführung von Haupt- und Nebenseptimen; die letzteren haben wir von der regelmäßigen Lehre (§ 48, 1) ausgeschlossen, weil alle zufällige Zusammenkünfte eben außer der Lehre stehen. Uebrigens ist die Form des Beisp. 5 durch Bindungen gemildert, die solchenfalls beliebtere. — Es ist interessant, die vielerlei Möglichkeiten anzusehen, wie allerlei Töne sich begegnen und fliehen; es ist aber schädlich

1) Merkenswerth für Ungeübte ist, zu wissen, daß alle Accorde mit Minderseptimen oder kleinen Nonen irgendwo alterirt, niemals leitereigen sind.

und thöricht, aus solchen Begegnissen Systeme erbauen, die nicht allein den Schüler verwirren, sondern auch manchen Künstler schon auf falsche Wege gebracht haben.

Auch Nonen-Sequenzen finden sich vor:

6a.




6b.



sie müssen eben gefunden, nicht gesucht werden; auch hier ist wie im Beisp. 5 die gebundene oder syncopirte Form die beliebte und nach Bedürfniß leichteste, sinngemäßeste; ernstliche Satzbildungen lassen sich auf solche Zufälligkeiten nicht gründen.

Eine besondre Art Septimensequenzen, ebenfalls auf syncopirter Ligatur gegründet

7a.



7b.



würde wie das vorige Beisp. 6 in ausgelegten Accorden unleidlich, in Syncopen wohl eine kurze Weile leidlich sein. Weiteres von Sequenzen s. § 72.

**63.** Die bisherigen Lehren vom Wechselverhältniß der Töne in Verwandtschaft und Mehrdeutigkeit haben ihr Ziel in der Lehre von der Modulation, dem Ortswechsel der Melodie. Denn obwohl die Modulation ursprünglich melodischer Vorgang ist (§ 53), so macht sich doch an ihr zugleich das harmonische Princip der Gebundenheit in Vorbereitungen und Auflösungen dergestalt geltend daß harmonische Regeln die melodische Freiheit oftmals gefangen nehmen; diese Regeln faßt man zusammen in der Lehre von der Stimmführung d. h. der melo-

dischen Bewegung der Einzelstimmen innerhalb der gegebenen Mehrstimmigkeit eines Tonsatzes.

Die Fortschreitungen der Intervalle oder allgemein gesagt der Tonreihen überhaupt werden nach ihrer Bewegungsform benannt

Grade Bewegung.



Gegenbewegung.



Grade oder parallele Bewegung, motus rectus, ist diejenige deren Stimmen gemeinsam auf oder abwärts steigen; die Gegenbewegung, motus contrarius, hat die Stimmen gegen einander umgekehrt, steigend oder fallend. So eignet sich die gerade mehr dem gleichmäßigen, homophonen Styl, die gegensätzliche mehr dem contrapunctischen, welcher melodisches Leben in allen Stimmen trägt. Bald aber sehen wir ein, daß die einseitige Durchführung von einer der beiden Bewegungen selten, in längeren Sätzen beispiellos ist; die lebendigen Gestalten ergehen sich mehr in der Mischung jener Einseitigkeiten; von dieser Mischung lassen sich zwei Arten unterscheiden

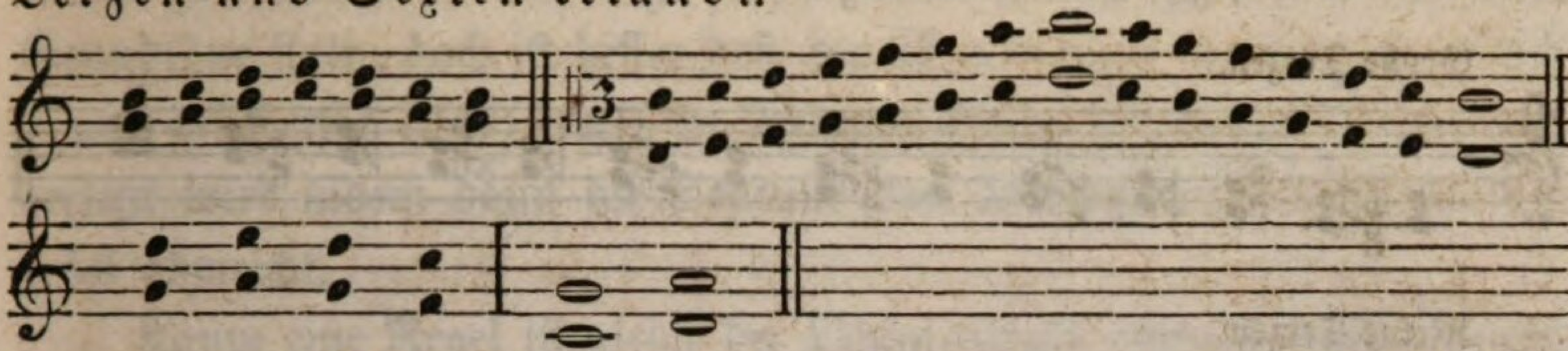





1. die aus graden und conträren gemischte; 2. die ungrade oder Seiten-Bewegung, motus obliquus, wo eine Stimme stehen bleibt während die andre fortschreitet. Beide gehen in einander über, wie denn schon bemerkt ist, daß sie höchst selten vereinzelt vorkommen.

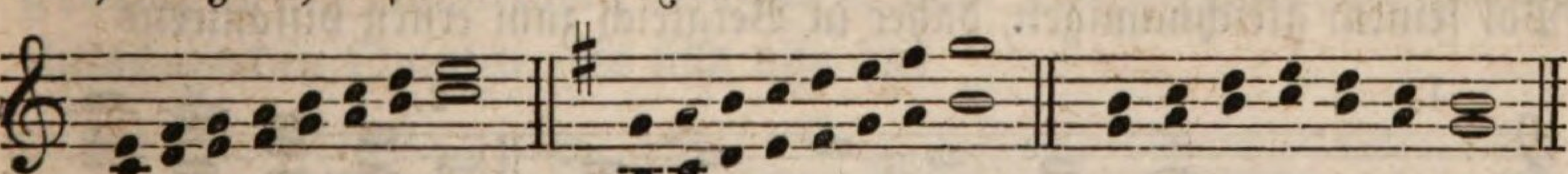
**64.** Unter den alten Theoretikern hat wahrscheinlich Johannes de Muris (1300) zuerst den Grundsatz ausgesprochen daß zwei vollkommene Consonanzen — also nach § 47 zwei Unisoni oder Quinten oder Octaven — einander in grader Bewegung nicht folgen dürfen. Daraus geht in späterer Fassung die Regel hervor: Gleichläufige

oder parallele Quinten und Octaven sind verboten, parallele Terzen und Sexten erlaubt.

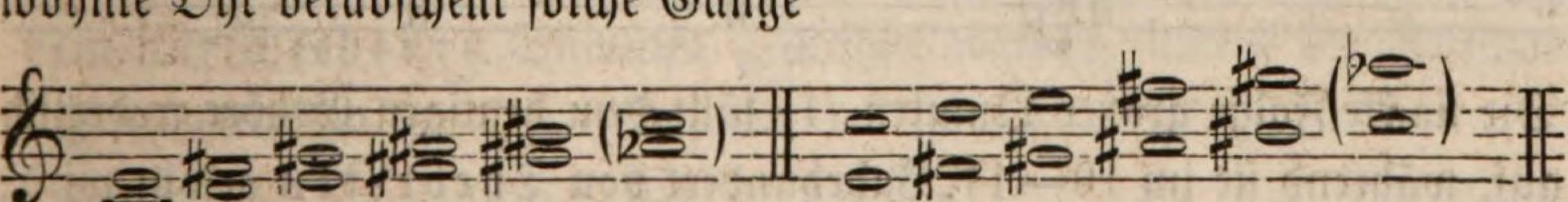


Wo hier und inskünftige von Erlaubniß und Verbot die Rede ist, da bedeutet es im Gebrauch bewährte Regeln, nicht Gesetze der Kunst. Regelhaft gebräuchlich ist das in classischen Werken bewährte, historisch Erlebte, was allerdings auf Grundgesetzen beruht, aber nicht jedesmal das ganze Gesetz wiederbringt, sondern es bald verhüllt, bald ihm scheinbar oder theilweis widerspricht. Ein alter Meister sagt: item ist eine Regul ja kein Evangelium. Dennoch soll der Schüler sich dem Gebräuchlichen unterwerfen, wie es auch der Meister thut so lange nicht höhere Rücksicht nöthigt das Herkömmliche zu verlassen; gleichwie wir auch im gemeinen Leben säuberlich mit den Leuten fahren und gemeiner Sitte folgen nicht bloß weils Mode ist, sondern in stiller Anerkennung des Vernünftigen was sich historisch gesetzt hat. Hiernach verstehen wir Erlaubtes und Verbotenes in den Lehren von Intervallenfolgen und Accordverbindungen.

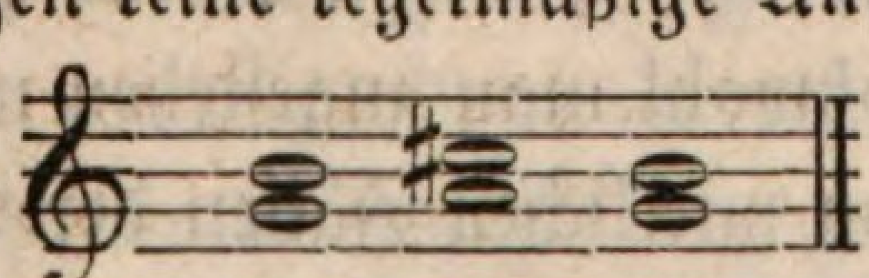
Parallele Terzen in diatonischer Folge sind erlaubt, namentlich bei Durchgehung des ganzen Diatonon, oder eines Hexachordes; desgleichen parallele Sexten:



Mehr als zwei große Terzen hinter einander kommen im Diatonon nicht vor; daher wird die Folge von dreien und drüber vermieden, als gewaltsame Störung des diatonischen Fortschrittes; das harmonisch gewöhnte Ohr verabscheut solche Gänge



und wird auch schon empfindlich überrascht, wenn nach zwei nicht diatonischen großen Terzen keine regelmäßige Auflösung eintritt, z. B.



Im neueren Instrumentale sind jedoch durch den spielenden Gebrauch chromatischer Gänge auch chromatische Terz-Parallelen aufge-

kommen, denen es eigenthümlich ist lauter gleiche Terzen, also nur große oder nur kleine, zu Glanzfarben zu verwenden.

Große Terzen.



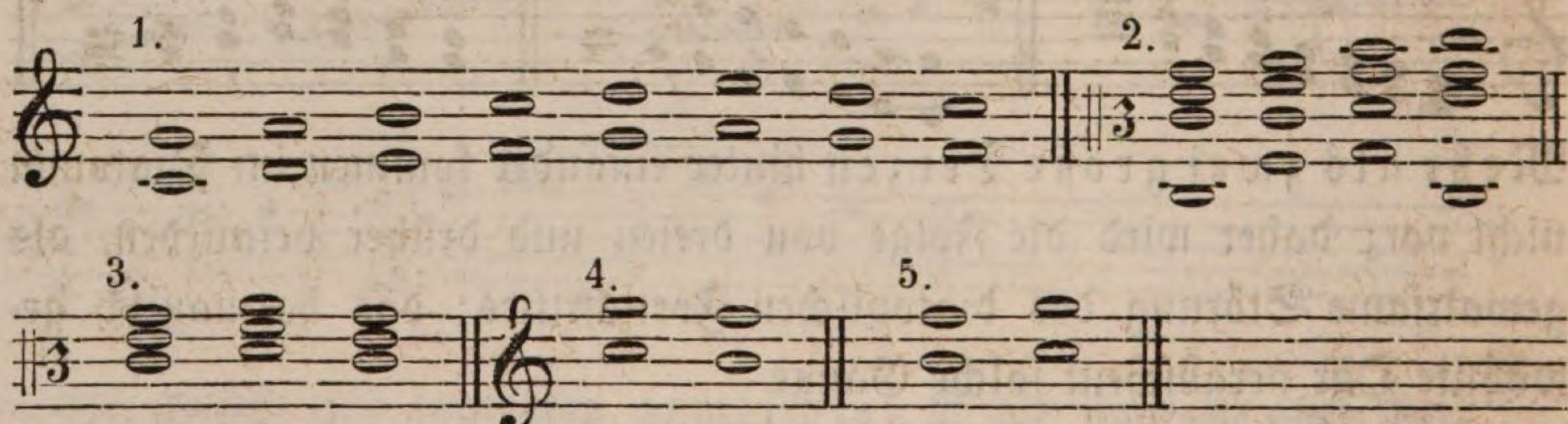
Kleine Terzen.



u. s. w.

und eben so gleiche Sexten. Dergleichen findet sich bei Chopin, Schumann und Liszt. Als Spielwerk mag es gelten; fortgesetzt oder gehäuft wirds zum Gewimmer; Singstimmen ertragen es schwer, und werden es auch gelungenerweise niemals so rein wie die naßkalte Temperatur der Instrumente ausführen. Wer sie brauchen will, schreibe aber auch gewissenhaft Terzen und Sexten, wie Auge und Verstand fordern, und male nicht aus „bequemer Orthographie" verschiedene Intervalle bei tongleichen Schritten, wie Chopin und Liszt zuweilen thun.

**65.** Quint-Parallelen d. h. grade Bewegung mehrerer großer Quinten, sind verboten. Dieses Verbot ist von Alters her von Meistern und Lehrern in Ehren gehalten. Wir erkennen darin eine Wirkung des Grundgesetzes vom Urphänomen und der Geltung des Grundtones. Bei einmal gesetztem Grundtone verhält sich nämlich ein zweiter unmittelbar folgender als dessen Doppelgänger, eo ipso disparat, feindlich wie ein Pol seinem gleichnamigen, daher in Vergleich zum ersten dissonirend




Die nackte Folge großer Quinten (1) fällt dem heutigen Gehöre widerlich auf, während sie im 10—11. Jahrhundert von Theoreten gelobt wird; daß sie auch in öffentlichem Gebrauch gewesen, ist nicht bewiesen, schwer beweisbar, und unwahrscheinlich; vergl. Oscar Paul in der Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 217; obwohl man zugestehen mag, was Marx Comp. Lehr. Ed. II, 1, 440 von wirklichen Fällen der Ausführung erzählt. — Minder scharf, aber fühlbar genug, sind die Quintenfolgen in ganzen Dreiklängen (2. 3).

Ungleiche Quinten folgen einander ungestört; wenn der reinen Quinte die Minderquinte folgt (4), so findet kein Gegensatz verschiedener Grundtöne statt; doch ist besser daß die Minderquint nachfolge, nicht voran gehe (wie in 5), weil in letzterem Falle die Septimenregel verletzt wird indem dann die Septime von der regelmäßigen Auflösung § 56 abweicht.

Kaum eine Regel ist gleich der Quintenregel obwohl bestritten und beschränkt dennoch beibehalten, weil sie aus einem wahren Grundsatze abgeleitet ist. Um sie richtig zu beurtheilen und anzuwenden, ist wohl drauf zu achten daß der Parallelismus zwei zusammen gehende Stimmen betrifft, d. h. daß eine Quintparallele nur gehört wird zwischen zwei gleichschreitenden Stimmen, nicht aber die zufällig in verschiedenen Stimmen auftretenden Quinten für Parallelen gelten. Denn gleichwie in folgendem Beispiel



6. 7. 8. klare Terzenfolgen enthalten, und zwar 6. und 7. in den Außenstimmen, 8. in den Oberstimmen, dagegen bei 9. der Eindruck der Terzfolge nicht eintritt, weil die Terzen zerstreut liegen zwischen den Stimmen $\begin{pmatrix} a' & g{-}f' & e \\ f & c{-}d & c \end{pmatrix}$: eben so ist die Quintparallele nur zu verstehen von zweien gleichläufig quintirenden Tonreihen, nicht von verschiedenen zufällig einschlagenden Quinten. Es sind also hier



bei 10. verbotene Quinten zwischen den gleichlaufenden Unterstimmen, bei 11. nicht, weil die Quinten f c'—g d' nicht von gleichen, sondern verschiedenen Stimmen gesungen werden, indem die Stimmen sich so vertheilen

| | | |
|---|---|---|
| Sopran | a' | h' |
| Alt | f' | d' |
| Tenor | c' | g |
| Baß | f | g |

wobei kein Quintklang entsteht; denn im reinen Satz gleicher Stimmen vernimmt das Ohr die Stimmführung genau, und da wirken wirkliche Parallelen scharf und schneidend, scheinbare gehen spurlos vorüber. Vergl. Bellermann Contrapunct S. 67.

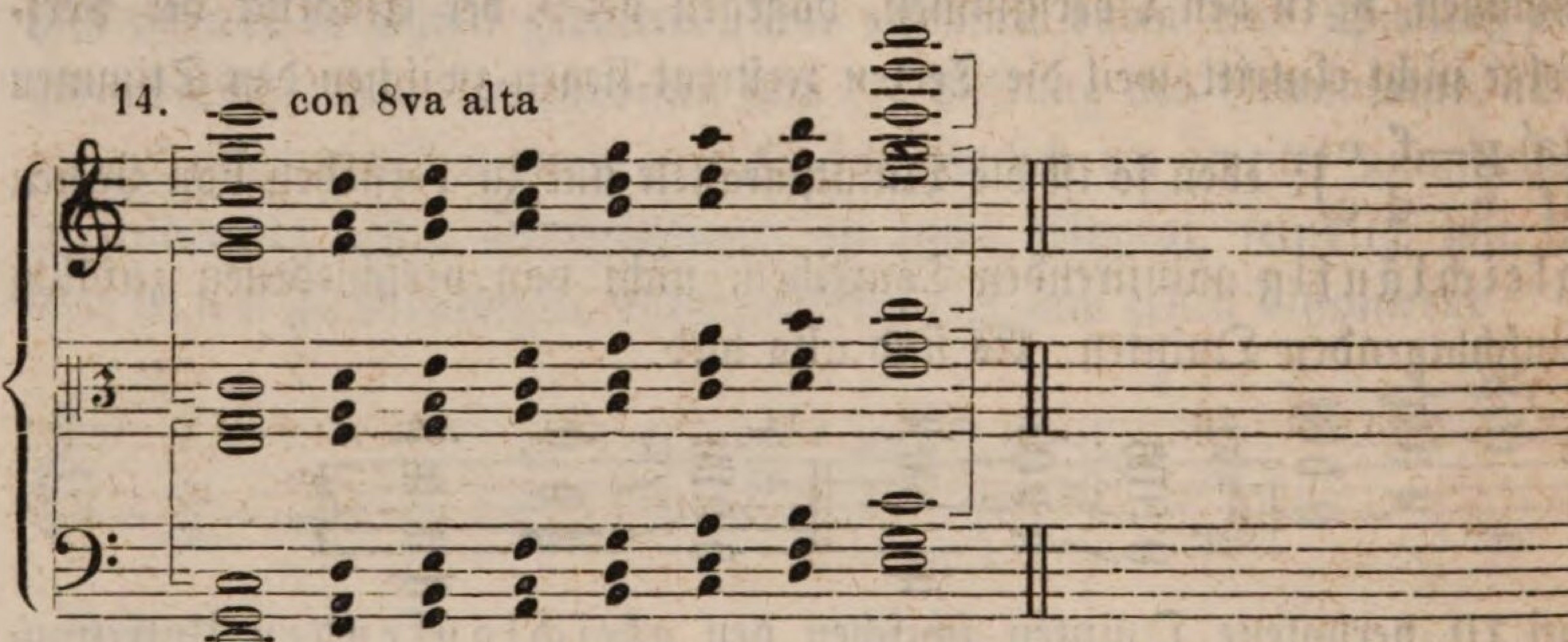
Das Quintverbot hat nämlich seine Hauptanwendung in dem sogenannten reinen oder strengen Satze, worunter verstanden wird die genaue Stimmführung im 4stimmigen Vocalsatz, namentlich dem ernsten und heiligen. Auch hier jedoch findet Läßlichkeit statt, indem den inneren oder Mittel-Stimmen zuweilen mehr Freiheit gestattet ist, wenn nur die äußeren — Sopran und Baß, deren Klang am deutlichsten vernommen wird, die Regel bewahren.

Neuerdings sind die Abweichungen vom Quintverbot häufiger geworden; zuerst im vielstimmigen Satze, weil alles übervierstimmige ohnehin Tonwiederholungen in verschiedenen Octaven mit sich bringt, wo dann die klare Folge der einzelnen Stimmen von harmonischer Fülle verdunkelt wird und im Dunkel Vieles erlaubt scheint, was man am lichten Tage nicht wagt. Ein besondrer Fall ist z. B. im Orchester- und Orgelsatz

12. 13. Organo: 8. 16. 4. 2f.



14.




Die Octaven-Doppelung Beisp. 12. im Orchester ausgeführt, klingt unanstößig, sobald verschiedene Stimmenchöre z. B. Geigen und Flöten zusammen diesen Gang spielen; aber auch am Clavier wird Aehnliches gewagt z. B. von Beethoven op. 17 im ersten Satz der Horn-Sonate; nun vollends auf der Orgel wird der dreistimmige Gang (13) durch Registrirung mit einer tieferen und zwei höheren Octaven klingen (wie 14) mit dreifachen Quint- und Octav-Gängen. Dergleichen können und sollen Menschenstimmen nicht leisten, und wie ihnen der höchste Wohllaut und die klarste Verständlichkeit vor allen Instrumenten innewohnt, so müssen sie sich in den reinsten Verhältnissen bewegen und nicht leere Klangeffecte

rauschen. Wie aber die ausnahmsweise vorkommenden Quinten im reinen Satze an ihrer Stelle passend, daher malerisch schön sein können, kann nur im Einzelnen, nicht aber nach Regeln gezeigt werden.

**66.** Die Quartparallele ist weniger anstößig, und gilt in gewissen Fällen für erlaubt. Da die Quarte Umkehrung der Quinte ist, so fragt sich wie es zugehe, daß die Quarte nicht der Quintenregel folgt, da doch andere Umkehrungen, als Terzen und Sexten, Secunden und Septimen unter einander gleiches Recht haben. Der Grund liegt in dem zweideutigen Character der Quarte: allein stehend klingt sie friedelos, mit einer Sexte verbunden nimmt sie an deren mildem Consonanzklang Theil. Wenn die ältere Theorie darüber stritt, ob die Quarte consonire oder nicht, so beruhte das auf verschiedener Stellung der Quarte: innerhalb des Grundaccordes würde ein Ton, der zum Grundton als Quarte stände, dissoniren; dagegen die Obertöne unter einander allerdings eine Quarte als Consonanz enthalten C c g c′ e′ **g′** **c″**, aber nur als Octave der ersten Quinte. (Vgl. Bellermann Contrap. 60. 81.) Daß nun die Quarte in Parallelen minder auffällig erscheint, liegt in ihrer Unentschiedenheit; während die Quinte eben als vollkommene Consonanz in voller Entschiedenheit die ganze Tonart bezeichnend, ein zweites ihr Gleiches neben sich nicht duldet. — Regel ist nur, daß die Quartparallele nicht ohne Sexte über, oder Terz unter sich, auftrete; ohne solchen Ueber- und Unterbau kommt sie bei Neueren nicht vor, nur zuweilen bei Aelteren

1. 2.



H. Isaac 1539. (Inspruck ich muß dich lassen ꝛc.)

3.



Auch anderswo wird das Gesetz der Gleichrechtigkeit der Umkehrungen durchbrochen. Es werden zuweilen zwei Sexten über einander gethürmt und parallel fort bewegt, diese Doppelsexten aber sind umgekehrte Dreiklänge; also was den Dreiklängen quintenhalber nicht erlaubt war, können die breit ausgelegten Sexten in ihrem wallenden Klange, der ohnehin den unvollkommnen Consonanzen angehört, kühnlich wagen.

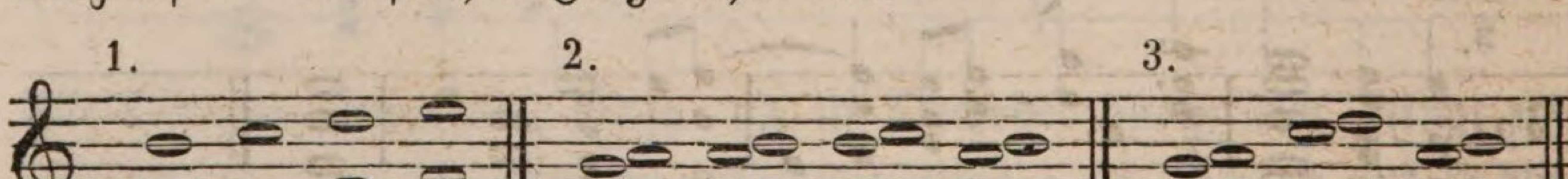






Das Beisp. 4. aus Mendelssohns Paulus Finale hat in der Umkehrung zuerst eine klare Parallele großer Quinten, zweitens gemischte; das Bsp. 5. aus S. Bachs Orgelfantasie hat in der Umkehrung nur gemischte Quinten, große und mindere, und dennoch klingt es spröder und trotziger, weil es bei unterliegendem Orgelpuncte selbständiger klingt, als das sanftschwebende erste Beisp. dessen Grundbaß in Gegenbewegung abwärts geht. Das Beisp. 6. aus Eccard bei Winterfeld E. K. G. No. 127 Tact 18 zeigt, wie zart verhüllt dergleichen Absonderlichkeiten jener Zeit eingefugt werden, wo es die Stimmführung fordert.

**67.** Secunden- und Septimen-Parallelen sind unerlaubt, sofern mehrere einander folgende der Auflösung entbehren, was der alten Regel widerspricht: jede Dissonanz soll sich alsbald zur nächsten Consonanz lösen. Vor solchen Folgereihen aber





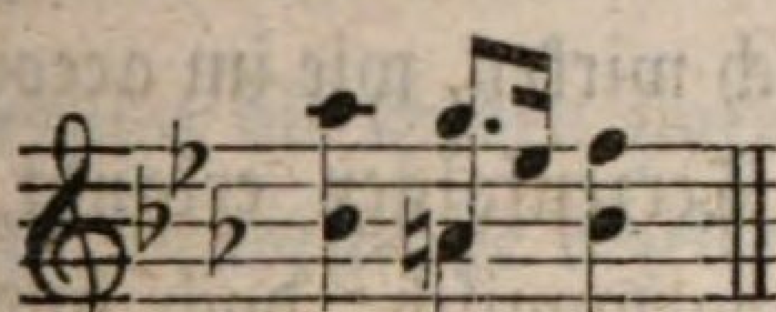


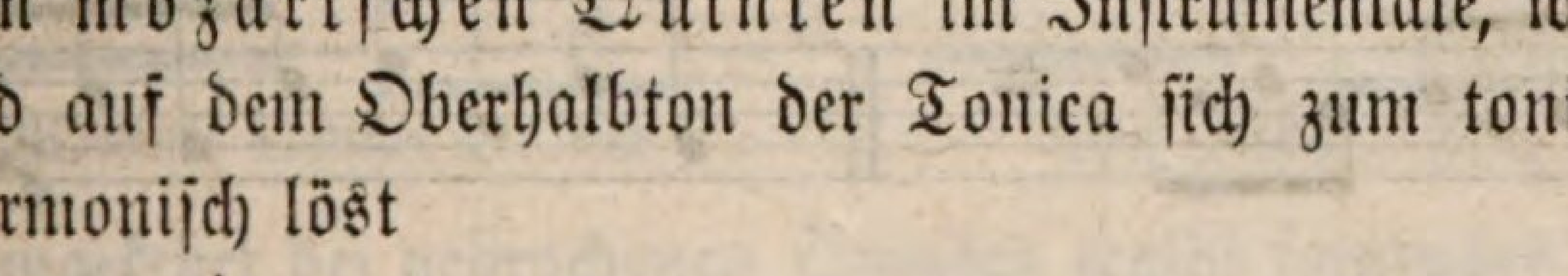
wie hier 1. 2 wird das gesunde oder kunstgeübte Gehör von selbst warnen, weil sie unleidlich und von Sängern kaum erreichbar sind. Einzelne solcher Folgen jedoch mögen nicht beispiellos sein auch außer jenem sonderbar wohl lautenden von P. Atteignant 1529

6. Winterf. E. K. G. I. No. 138a Tact 15. 7.



und dem nachfolgenden No. 7. aus einem modernen Orgelsatze.

**Mendelssohn** hat einigemal Secundenfolgen, **S. Bach** Secunden- und Septimenfolgen öfter; **Haydn** in der Esdur Symphonie No. 2 Tact 3  u. a. — Septimen- und Quintenfolge zusammen  wäre eben so wohl denkbar, und es sind von all dergleichen schon Beispiele vorhanden: sie zu rechtfertigen aus allgemeinen Grundsätzen wird seltener gelingen, da sie vielmehr Zeugnisse von überwaltender Kraft der freien Melodik sind. Eine besondre Art sind die sogenannten **mozartschen Quinten** im Instrumentale, wo ein Septimenaccord auf dem Oberhalbton der Tonica sich zum tonischen Dreiklang enharmonisch löst



68. **Octavenfolgen** im reinen Satz sind verboten, weil sie **zu sehr** consoniren, weil die Octave nur wieder bringt was schon da ist, daher ihre Wiederholung einen Hohlklang in das Stimmgeflechte hinein tönt. Es sind also beide vollkommenste Consonanzen, Quinte und Octave, am meisten beschränkt: die Quinte aber, weil sie zu viel sagt, eine Selbständigkeit neben dem ursprünglich Selbständigen aufstellen will; die Octave weil sie zu wenig sagt, das bereits Gesagte matt wiederholt. Wiederum gilt die Octaven-Regel vorzüglich im **reinen** Satze, und ihre Ausnahmen sind häufiger als die von der Quintenregel.

8. 9. 9b.



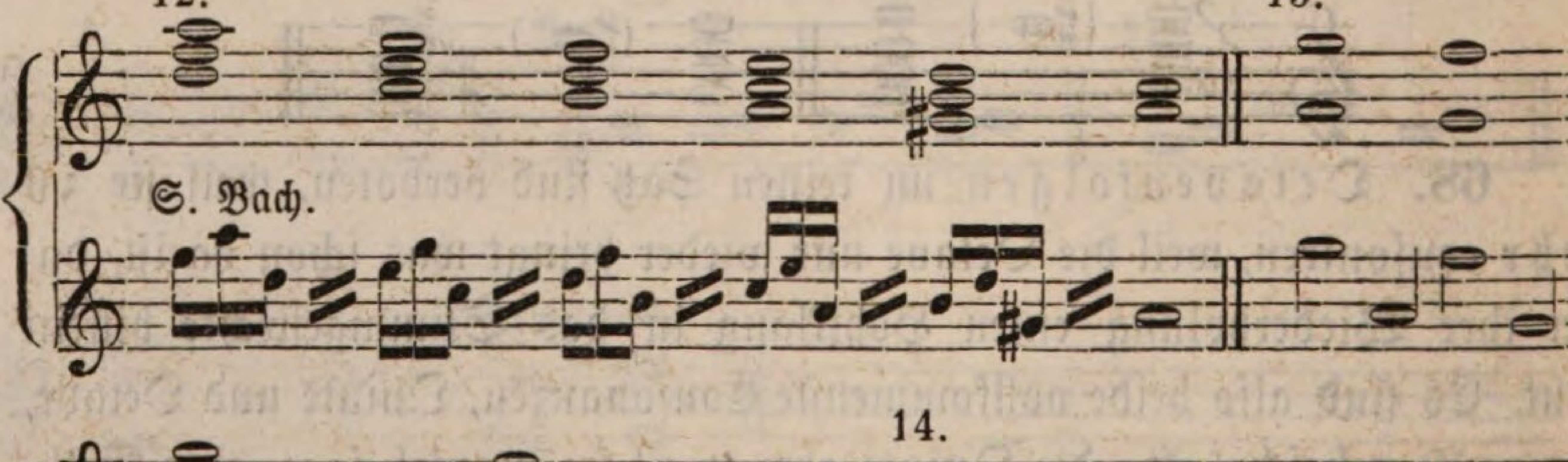
Der erste Fall (8), wo verbotene Quinten und Octaven zugleich sich befinden, wird im reinen Satze durchgehends gemieden; der zweite (9) findet sich häufig, daß nämlich hervortretende Stimmen, besonders Sopran und Baß, durch Octavenklang — am liebsten mit verschiedener Klangfarbe, — verstärkt werden. Auch eine Mittelstimme z. B. der Cantus firmus im Tenor, wird zuweilen durch Octaven oberhalb verstärkt. Aehnliches ist an den Beispielen § 65, 12—14 zu ersehen.

**69.** Von allen Parallelen insgesammt ist zu merken, daß sich ihre Natur gleicherweise im Auseinander wie im Zusammenklange kund thut, oder: daß sie melodisch ausgelegt ähnlich wirken, wie im accordischen Beisammensein vergl. § 36. 40. Also sind Terzenfolgen erlaubt, Quintenfolgen unerlaubt, sowohl melodisch als harmonisch; doch findet vermöge eingeborener Freiheit im melodischen Falle die Abweichung weniger Anstoß

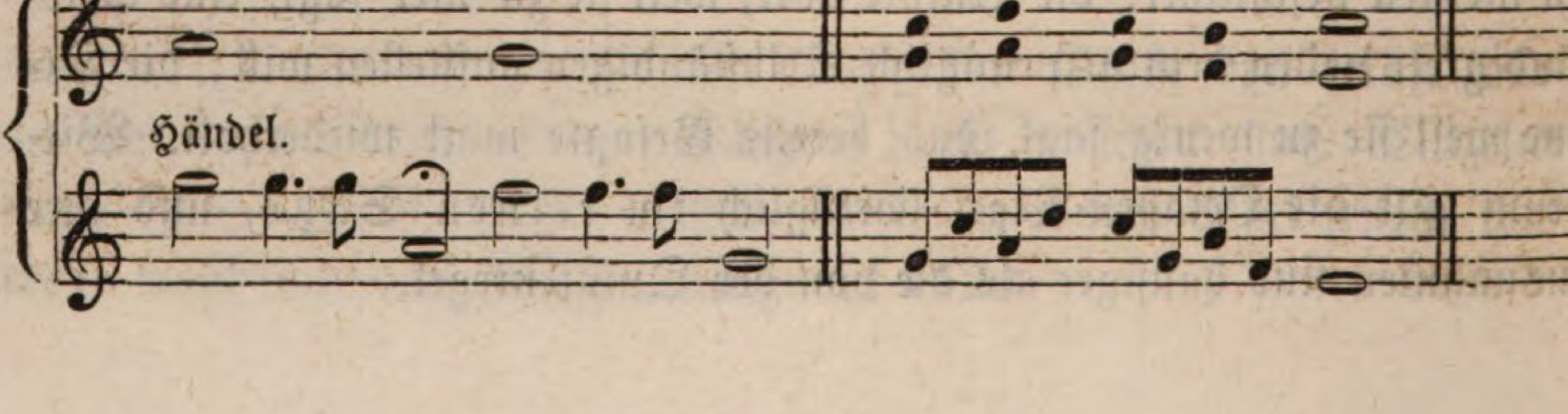
10. 11.



12. 13.




14.



An der gebrochenen Terzenfolge (10) ist zu sehen, wie das gebrochene Intervall von dem harmonisch concreten Intervalle die Regel empfängt wohin es sich auflösen soll: daher das letzte gebrochene e″ nach d″, nicht nach h′ hingeht; ebenso in der Quintenfolge (12) gis nach a, nicht nach c′, in der Quartenfolge (14) f nach e, nicht nach c′.

Daß die Quarten und Quinten melodisch gebrochen minder herbe klingen als im harmonischen Zusammenklange, gründet sich nicht allein auf die innerliche Verschiedenheit zwischen Freiem und Gebundenem, wo dann dem Freien selbstverständlich größere Bewegungsfähigkeit zusteht, sondern auch darauf, daß in ihren Fortschritten jederzeit andere Intervalle mildernd mit einklingen. Denn in der gegensätzlich gebrochenen Quartenfolge

Mozart. 15.



sind jedesmal die Enden zweier Quarten durch Secunden verknüpft, wie hier durch Bindestriche bezeichnet ist.

Die oben angegebenen Brechungen sind ungleich schreitende, abwechselnd nach oben oder unten gebrochene. Gleichschreitende Quarten ergeben als Mittel-Intervalle, wenn alle aufwärts sich brechen, Quinten, wenn abwärts, Terzen:

16.




Dasselbe umgekehrt bei gebrochenen Quinten ergibt folgendes Schema:

17.




Merkenswerth ist, daß Quinten häufiger im Baß melodisch gebrochen abwärts gehen, Quarten umgekehrt häufiger im Sopran aufwärts. Die Anwendung auf andere Intervalle, wo wiederum leibliche Verwandtschaft und Seelenunterschied des Gebrochenen und Verbundenen, oder Melodischen und Harmonischen, heraus tritt, läßt sich leicht berechnen.

**70.** Alle bisher berührten Lehren von Verwandtschaft Verknüpfung und Führung der Accorde zielen zur Modulation, womit allgemein

bezeichnet wird das Hinübergehen aus einem Grundton in den anderen. Ursache der Modulation ist das geistige Bedürfniß aus dem Einfach-Einen heraus zu gehen in das Mannigfaltige, um die Empfindung zu steigern, oder größere Gebilde mit vielerlei Leben zu erfüllen. Die blos natürliche Tonfreude würde kaum zum Moduliren gelangen, es sei denn aus Ueberdruß am Oftgehörten, was doch nur die unterste Stufe geistiger Theilnahme wäre. Während aber ältere Theorien, der Grundbedeutung von modulari gemäßer, alle Ton- und Accordbewegung mit jenem Worte benannten, so hat sich seit der Periode des Generalbasses eine engere Lehre heraus gebildet, welche sich mit den technischen Regeln der Fortschreitung befaßt; und hiervon ist, nachdem zuvor von erlaubten und verbotenen Gängen, Auflösungen, Verwandtschaften gehandelt ist, nun übrig die eigentlich so genannten Ausweichungen und dazu führenden künstlichen Accordverbindungen zu erläutern.

Die Ausweichung, der Fortgang aus einem Grundaccord in den anderen, läßt sich unterscheiden von dem bei neueren Lehrern enger so genannten Uebergange, womit die Verweilung in anderer Tonart die dauernde Uebertragung oder Abwesenheit aus dem Grundton gemeint ist: jene also die vorübergehende, diese die verweilende Modulation. Der Unterschied ist wenigstens hier noch nicht erheblich, und kann so weit er Bedeutung hat, erst an ganzen Kunstwerken recht verstanden werden. Wir betrachten also hier das Erstere: die Ausweichung oder (eigentliche) Modulation im engeren Sinne.

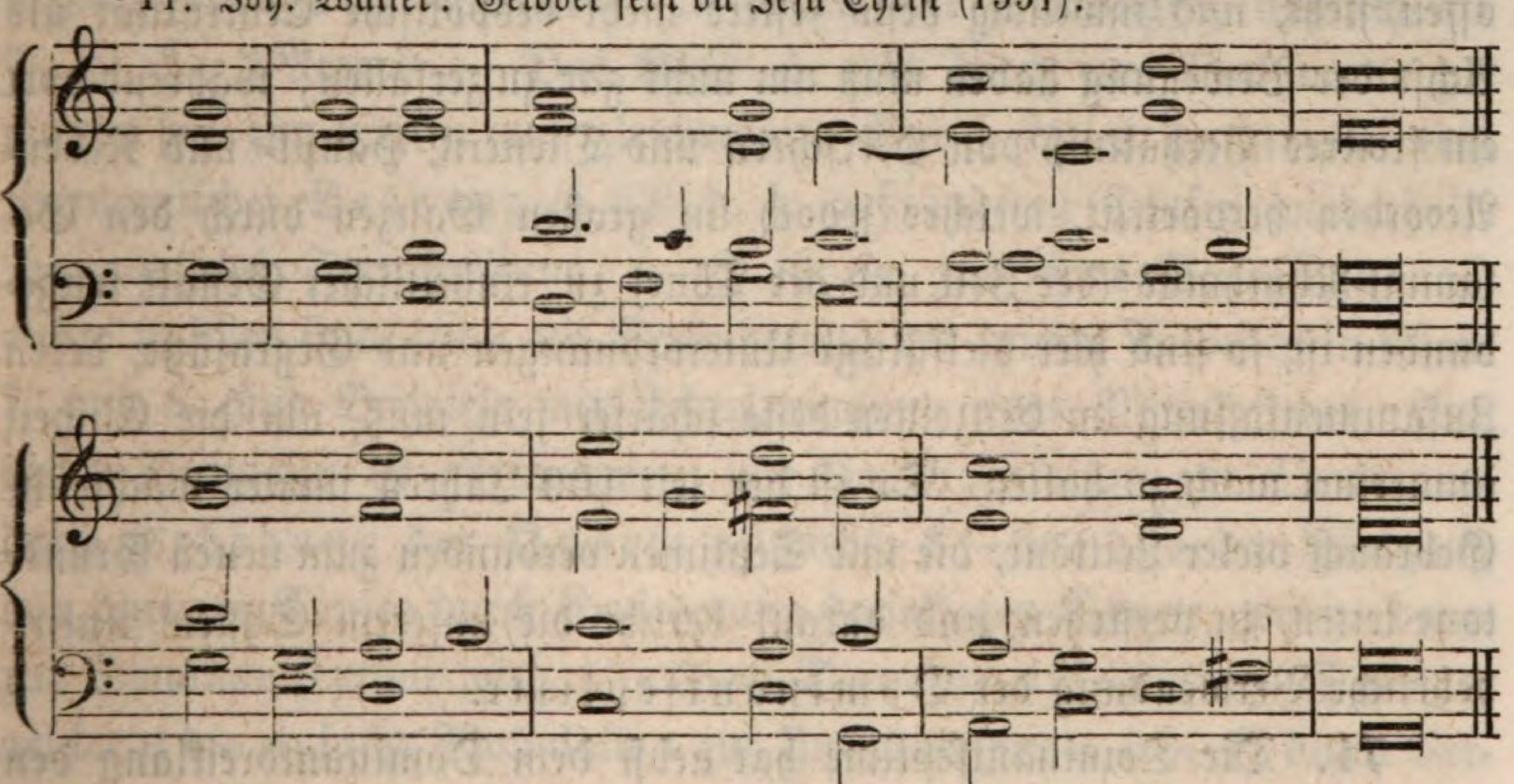
Um von einem Grundaccord bequem zum anderen zu gehen, bedarf es zwischen beiden eines Vermittlers, der beiden verwandt sei und zu einem der beiden einen stärkeren Zug habe. Der mittlere Accord kann nah oder fernverwandt, leitereigen oder leiterfremd, ursprünglich oder alterirt sein.



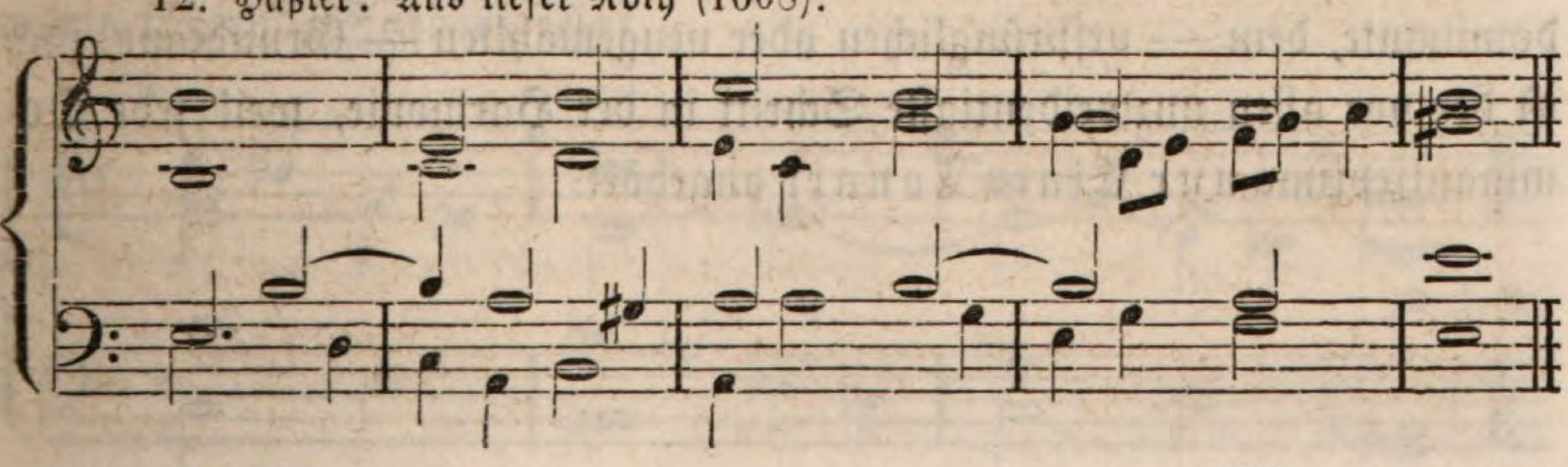
Hier sind die einfachen Uebergänge zu beiden Dominanten theils durch vermittelnde Dreiklänge theils durch Septimen vollzogen. *Unmittelbares* Fortschreiten, wie 1. 6. ist das Ursprüngliche, die älteste Form der Modulation, heute kaum mehr Modulation genannt; Fortschritt durch *leitereigene* Klänge wie 2. 5. 7. 8. der heute seltenere Fall; die durch *zweitverwandte* Accorde wie in 3. ist die jetzt beliebtere Form; endlich die durch *nächstverwandte Septimen* wie 4. 9. 10. geführte die heut gewöhnlichste, nach der melodisch harmonischen Führung der Leittöne und Septimen welche zuerst § 53 angedeutet ist.

*Dreiklänge allein* zur Modulation gebrauchen ist in der neueren Tonübung selten, in den Kirchentönen das Gewöhnliche. Unter Dreiklängen sind jedoch für jene Zeit nur begriffen: die consonirenden Accorde mit voller Quinte d. h. Dur- und Moll-Accorde; *nicht* alle gedenkbare Zusammenklänge von drei Tönen, wie man später z. B. die Minderquinte h d′ f′, die Terzquarte d f g, das Ungethier h dis′ f′ bei Weber I. 185, ja auch die Bachische Secundterz c d e oder e d f (§ 48) Dreiklang benannte. — Von jenen *ächten* Dreiklängen nun gebrauchte die ältere Tonübung nur die Grundformen und die Sexten-Accorde, selten auch die Quartsexte; letztere nur vorbereitet und durchgehend.

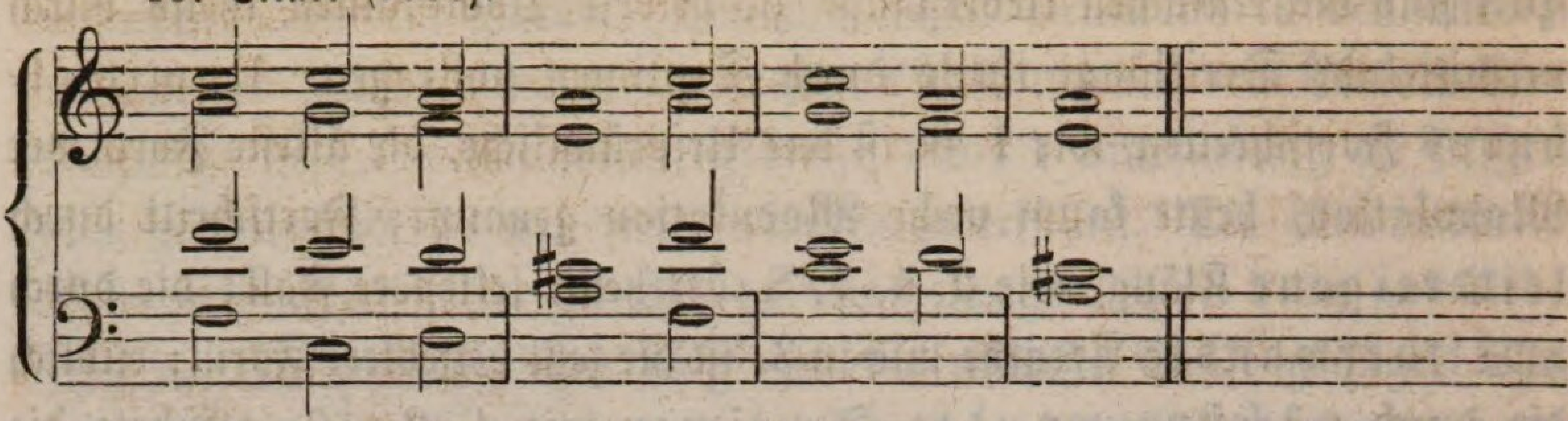
11. Joh. Walter: Gelobet seist du Jesu Christ (1551).



12. Haßler: Aus tiefer Noth (1608).

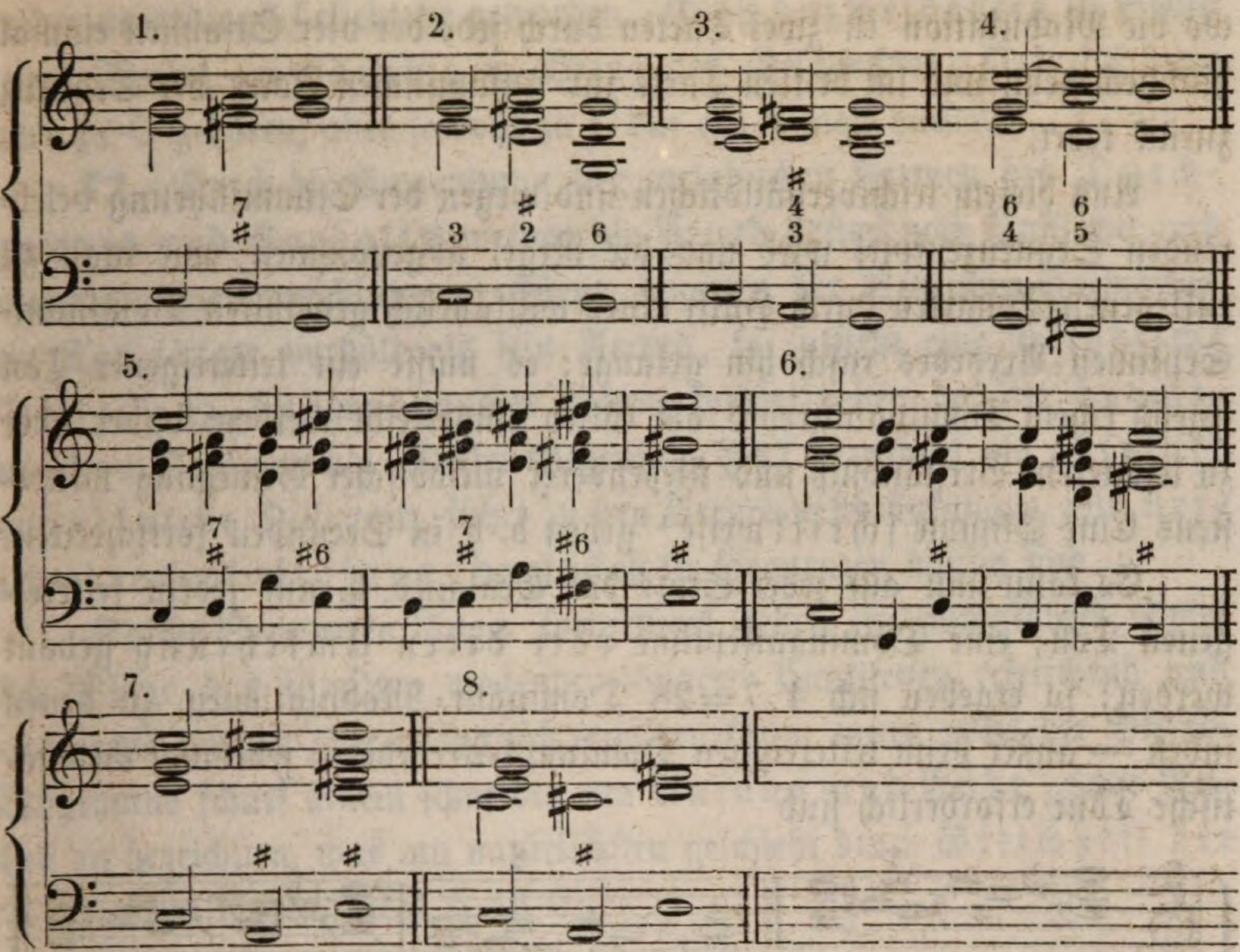


13. Eccard (1598).



Man sieht daß hier die moderne Art mannigfaltiger Tonfarben nicht gesucht wird, daß auch eine Modulation mit Verweilung in fremdem Gebiete nicht beabsichtet ist, sondern das Ganze sich eigentlich im Diatonon und dessen nächster Nähe bewegen soll. Die Behandlung der Kirchentöne ist aus dem Ganzen zu verstehen. Jener Zeit genügten die minder umfangreichen Formen: das geschlossene Lied, die wenig größere Psalmodie. Innerhalb eines begränzten Tonraumes bewegten sich die Stimmen in kühner Selbständigkeit, nicht in weiten Bogen schweifend, aber in ihrem Kreise lebendig erfüllt. Da tritt nun der Unterschied zwischen der modernen Harmonik und den Kirchentönen besonders aus Licht. Die kirchliche Tonübung ist gleich einem festen Vollwerk, einem Hause des Eigenthums, das nach außen geschlossen, im Innern desto freiere Bewegung gestattet; die moderne gleicht einem Hause das nach allen Seiten offen steht, und inwendig desto festere mehr despotische Centralität als Achse der Bewegung haben muß um nicht gar zu zerfallen; während dort ein freieres Verhältniß von Herrschern und Dienern, Haupt- und Neben-Accorden hervortritt, welches jedoch im großen Ganzen durch den Gesammt-Rhythmus (der Zeit und der Töne) zu einheitlicher Gestalt festgebunden ist, so sind hier vielfältige Unterordnungen und Gegensätze, deren Zusammenfassung im Einzelnen desto schärfer sein muß, um die Einheit immerfort wach zu halten. So ist der seit 100 Jahren immer wachsende Gebrauch vieler Leittöne, die mit Septimen verbunden zum neuen Grundtone leiten, zu verstehen, und darauf beruht die unserem System unentbehrliche Verwendung der Dominantseptime.

**71.** Die Dominantseptime hat nebst dem Dominantdreiklang den stärksten Zug einer bestimmten Auflösung (§ 56) und zwar zu ihrer Subdominante, dem — ursprünglichen oder neugewählten — Grundtone, und ist der vor allen unzweideutigste Schritt in der Harmonie, weil jede Dominantseptime nur Einer Tonart angehört.




1. 2. 3. 4. sind einfache Modulationen zur Dominante, vermittelnd ist die Wechseldominante d : C; die vier besonderen Beispiele zeigen den vermittelnden Septimen-Accord in seinen vier Stellungen, nämlich als 7-, $\frac{4}{3}$-, $\frac{6}{5}$-, 2-Accord. — Das Beisp. 5. geht durch eine Dominante zur andern bis zur vierten auf gleichmäßige Weise; dieses nennt man eine (harmonische) Sequenz (§ 62) d. h. auf anderen Stufen wiederholte (harmonische) Fortschreitung. — 6. ist ein gemischtes Beispiel, danach andre zu üben sind, etwa mit Veränderung des dritten Accordes in Moll. 7. und 8. sind Beispiele mit Ueberspringung eines Mittelgliedes. Aus diesen Beispielen ist abzunehmen, wie die Modulation zur Dominante durch Erhöhung der Quarte geschieht: f—fis; also der Rückgang von dort zur Tonica durch Erniederung derselbigen Quarte, welche dann zur Dominantseptime wird, also durch Dominantseptime. Demnach geschieht die einfache Modulation zur Unterdominante (c′—f) durch Vertiefung des Leittons, oder der großen Septime in die kleine, wie diese abwärts führende Sequenz zeigt



wo die Modulation in zwei Tacten durch jede der vier Stimmen einmal hindurch geht, und im dritten Tacte zur anfänglichen Form der Sequenz zurück kehrt.

Aus diesem leichtverständlichen und wegen der Stimmführung belehrenden Sequenzenspiel wird nun die Regel abgenommen, wie man zu entlegenen Tonarten durch Hülfe eines willkührlich gewählten Dominant-Septimen-Accordes rasch hin gelange: es müsse ein leitereigener Ton irgend einem Dominantaccord als Glied einverleibt werden, dabei aber zu leichterem Verständniß und fließenderer melodischer Bewegung mindestens Eine Stimme schrittweise[1] gehen d. h. in Secunden fortschreiten.

Es kann nun auf jeder Stufe der Scala, d. h. auf jedem leitereigenen Ton, eine Dominantseptime oder deren Umkehrung gebaut werden: so ergeben sich 4.7=28 Dominant-Modulationen, zu denen indeß — außer beim leitereignen Dominant-Accorde — jedesmal chromatische Töne erforderlich sind




Hieraus zeigt sich in wie verschiedene Septimen-Dissonanz die Tonica und beide Dominanten gestellt werden können. Es kann nämlich c stehen

als Baß des Dominant-Septimen- - Accordes zu F dur
" " " " " Quintsexten " " " Des dur
" " " " " Terzquarten " " " B dur
" " " " " Secund - " " " G dur

desgleichen aber auch als Sopran und als Mittelstimme derselben Accorde. Ebenso G in vier verschiedenen Accorden, eben so F. Leitereigene Dominantseptimen-Klänge finden selbstverständlich nur auf der ersten Dominante statt, also für c nur auf g, h, d, f: alle übrigen sind chromatisch oder alterirt.

Weil dieser Accord, zumal um seiner Terz und Septime willen, den stärksten Zug zu seinem Gegentheil, dem tonischen Grundaccord hat, so ist

---

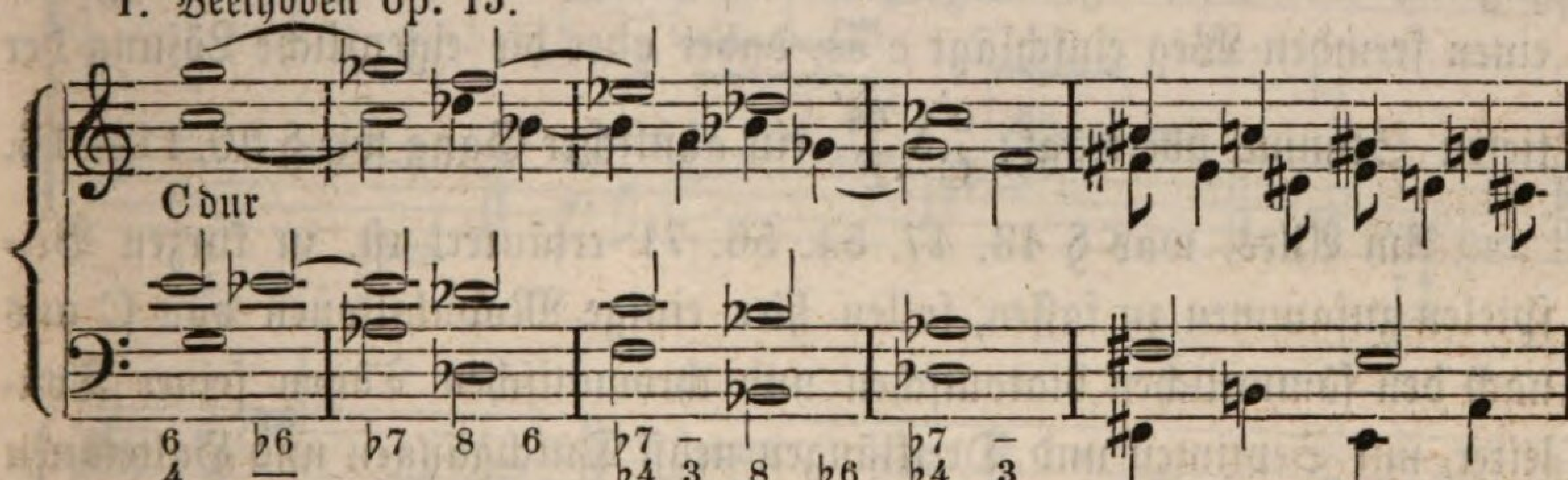
1) Es wäre zur Sicherheit der Terminologie erwünscht, wenn man hinfort nicht Schritt und Stufe verwechseln wollte. Passend wird Stufe gesagt für Intervall, Schritt für Secunde; nur nicht gar Schrittweise = Melodios vertauscht, wie hie und da geschieht. Das ist unverständlich und unwahr (vergl. § 32).

er der neuerdings beliebteste geworden. Er ist unzweideutig in Bezug seiner Tonart, zweideutig in Bezug des Geschlechtes: G h d f kann nur zu C gehören, aber sowohl zu C dur als C moll hinleiten.

**72.** Durch die Anwendung der melodischen Formen des Durchganges und Vorhalts werden die Accord-Ketten noch künstlicher und mannigfaltiger verschlungen. Wenn inmitten der Septimen-Harmonien ein Ton länger vorhält als sein Accord, so entsteht eine melodische Dissonanz, die ihre besondere Lösung fordert neben der der harmonischen Dissonanz. Dieser Gegensatz, § 47 bezeichnet als absolute und relative Dissonanz, führt zu den Accordverschränkungen mit verschobener Auflösung, dergleichen in Sequenzen häufig sind.

Solche Sequenzen länger fortgeführt geben ein anmuthiges Spiel der Würze, das inmitten wogender längerer Cantilenen erfrischend und aufregend wirken, aber auch rasch ermüden kann, wenn nicht der Grund-Rhythmus scharf hinein schneidet, um Anfang und Ende solcher Reihen zu bezeichnen, was am natürlichsten geschieht durch Gleichheit der Tonart in beiden, vergl. § 43 Ende.

1. Beethoven op. 15.




2. Hummel op. 56.



Die Grundlage dieses künstlichen Accordspieles ist die einfache Verschränkung, deren erstes Beispiel s. § 71, 9.



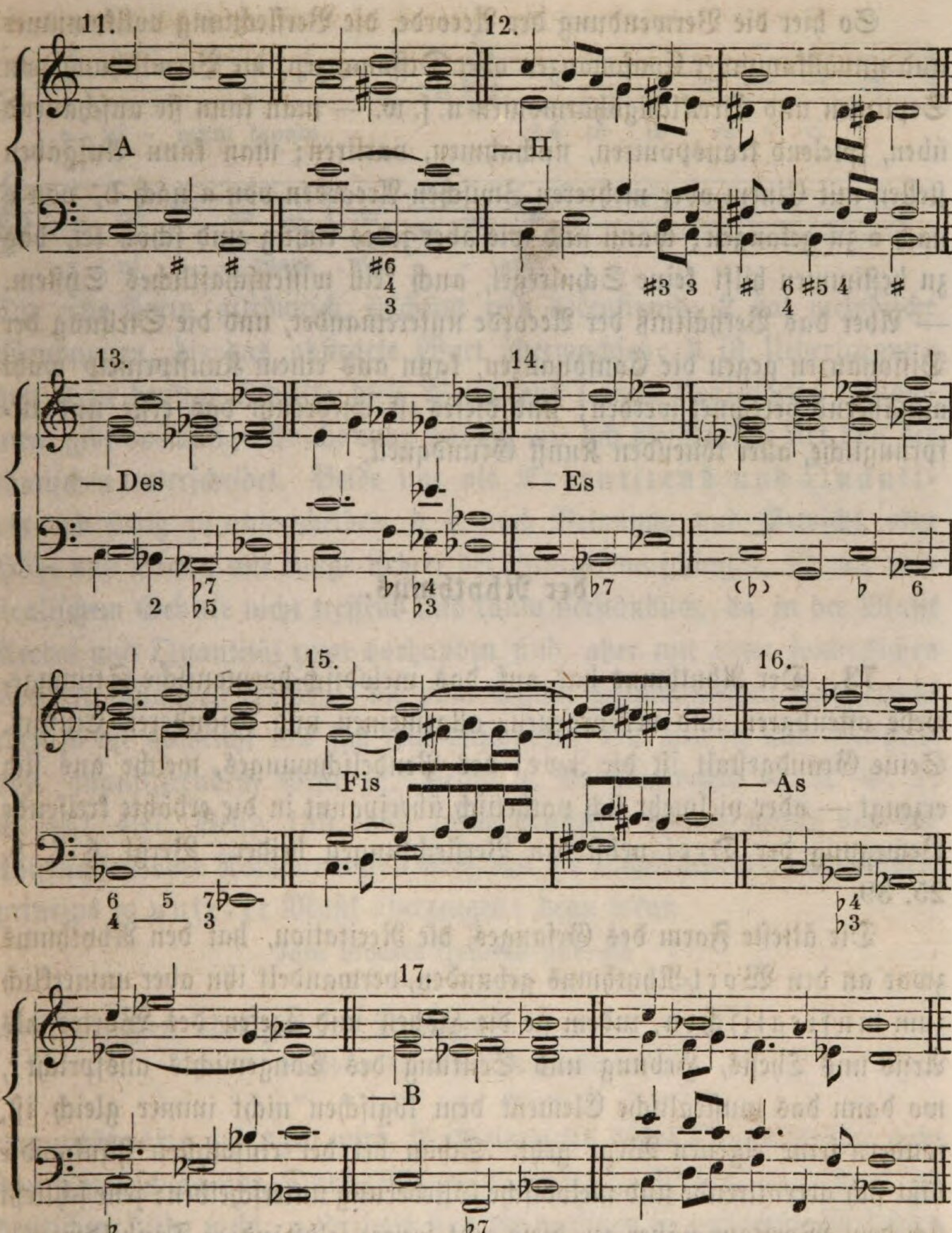

Im Beisp. 3 findet völlige Auflösung der Septime statt bei a mit ganzem stehenden Accord; in 4 ebenso bei b, mit stehendem Accord, aber überleitendem Halteton im Sopran; in 5 ist die Auflösung des Altes bei c verschoben, aber verhüllt enthalten im tiefen F; in 6 ist dieselbe Form wiederholt zur Sequenz, mit Fortschreitung der Mittelstimmen in abwärtsgehenden Minderquinten.

In 3. 4. 5 ist das c′ als mehrdeutiges, welches dreien Accorden dienen muß, die Achse der Modulation. In 5 und 6 ist die Verschiebung zugleich Vertauschung, indem der Alt statt der natürlichen Lösung e f einen fremden Weg einschlägt e es, dabei aber die eigentliche Lösung der tiefen Stimme überträgt: $\frac{e'}{C} \backslash \frac{es'}{F}$ ein ähnlicher Gang wie § 56, 11—16.

Um Alles, was § 43. 47. 54. 56. 71 erläutert ist, in kurzen Beispielen zusammen zu fassen, sollen hier einige Modulationen von C aus nach den sämmtlichen diatonischen und chromatischen Tönen seiner Tonleiter, mit Septimen und Dreiklängen nebst Durchgängen und Haltetönen gegeben werden.





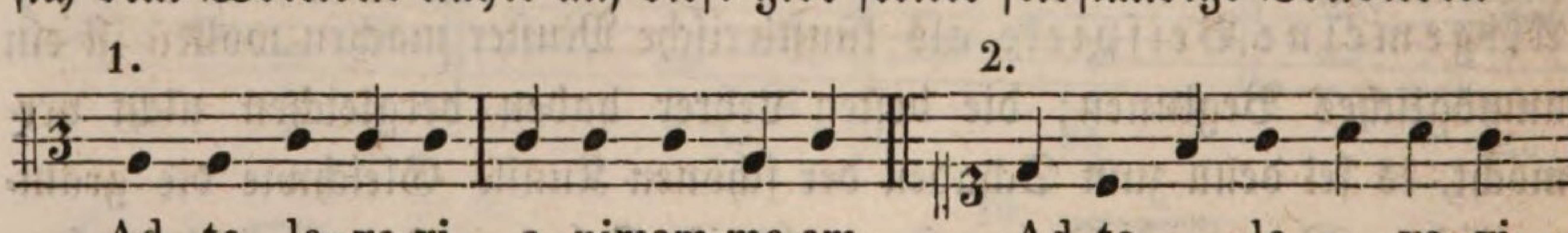

Allgemeine Beispiele als künstlerische Muster machen wollen ist ein unmögliches Beginnen; die besten Lehrer haben dergleichen nicht vermocht, es sei denn zum Schaden der schönen Kunst. Gleichwie die grammatischen Wort- und Satzmuster nicht für Schulzwecke zu erdichten sondern wie in Grimms Grammatik aus guten Meistern zu wählen sind: so sollen auch die uns lehrenden Beispiele aus musterhaften Werken gewählt sein, wie unsere bisherigen es größtentheils waren; wer aber Geist und Muth hat wie Seb. Bach für seine Schüler zu arbeiten, der wird es gewahr werden, wie alles wahrhaft Künstlerische über die Schule hinaus wächst, und immer ein Mehr enthält was in keine Lehre aufgeht.

So hier die Verwendung der Accorde, die Verflechtung vollkommner und unvollkommner Consonanzen oder Dissonanzen, die Vermischung von Septimen und Dreiklangsharmonien u. s. w. — man kann sie anschauend üben, spielend transponiren, nachahmen, variiren; man kann Aufgaben stellen mit Einem oder mehreren Zwischen-Accorden von a nach b, von c nach e zu gelangen; wann und wie aber jedes richtig und schön sei, das zu bestimmen hilft keine Schulregel, auch kein wissenschaftliches System. — Aber das Verhältniß der Accorde untereinander, und die Stellung der Dissonanzen gegen die Consonanzen, kann aus einem Kunstprincip wohl annähernd berechnet werden; und dieses ist wiederum das erste und ursprüngliche, aller tönenden Kunst Grundquell,

## der Rhythmus.

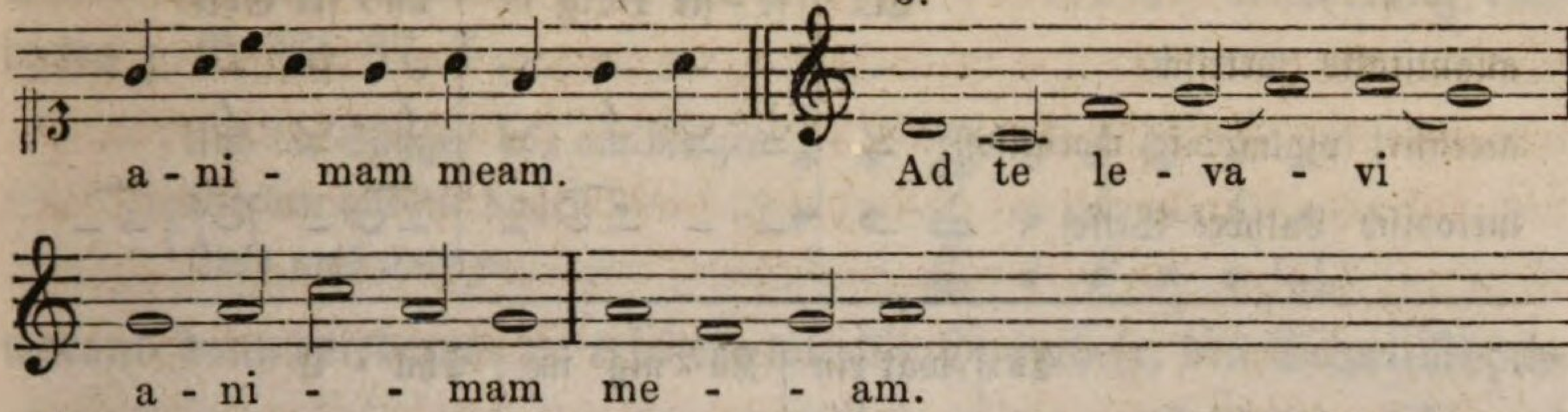
**73.** Der Rhythmus hat auf das melodisch-harmonische Stimmgewebe offenbaren und verborgenen, allgemeinen und besonderen Einfluß. Seine Grundgestalt ist die Zwei des Pendelschwunges, welche aus sich erzeugt — oder vielmehr sich pathetisch überspannt in die erhöhte kreisende Bewegung der Drei nebst den Verflechtungen beider. Vergl. § 7. 8. 25. 39.

Die älteste Form des Gesanges, die Recitation, hat den Rhythmus zwar an den Wort-Rhythmus gebunden, verwandelt ihn aber unmerklich zum musicalischen, indem sie die Höhen und Tiefen des Wortes als Arsis und Thesis, Hebung und Senkung des Tongewichts ausspricht[1], wo dann das musicalische Element dem logischen nicht immer gleich ist, sondern seine eigenen Wege geht. Schon bei der einfachsten Psalmodie läßt sich accentirende und melodische Gliederung unterscheiden: jene schließt sich dem Worttone näher an, diese gibt freiere selbständige Tonbilder.




1) Wir folgen dem modernen Sprachgebrauch der Philologen, indem wir Arsis als den schweren, guten Tacttheil verstehen, weil damit die Hebung der Stimme bezeichnet wird. Viele Musiklehrer folgen dem griechischen Gebrauch, wonach Arsis die Hebung des Fußes, also den leichten Theil, bezeichnet. Einstimmigkeit der Terminologie ist erwünscht. Um Irrungen zu meiden, sagen wir gewöhnlich Arsis oder guter Tacttheil.

3.




Die erste Form, altrömisch, erscheint rein accentirend; 2 hat melodische Wendungen, die das abstracte Wort überwachsen; 3 ist Uebertragung von 2 in heutige Schrift; diese Weise, aus Lossii Psalmodia entnommen, gibt vorläufige Anschauung davon, wie sich die deutsche Art von der römischen unterscheidet. Beide nur als Accentirend und Quantitirend stetig zu unterscheiden, d. h. nach Betonung und Gewicht, oder Höhe und Breite, wie einige Lehrer der Liturgik vorschlagen, ist auf musicalischem Gebiete nicht treffend und kaum verständlich, da in der Musik Accent und Quantität zwar vorhanden sind, aber mit einer sonderlichen Freiheit behandelt werden, die vom logisch grammatischen Tongewicht eben so oft abweicht wie sich ihm anschließt. Die Lehren und Beispiele von quantitirendem Gesange, welche z. B. Winterfeld E. K. G. I, S. 471. 497. Beisp. 139. 150 zusammenstellt, können weder von der Wirklichkeit oder Nothwendigkeit noch von der Schönheit des Quantitätsprincips in unserer Musik überzeugen; denn wenn

Jam moesta quiesce querela
— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

antik gemessen, oder gar das Deutsche

Nachdem die Sonn beschlossen
— — ◡ — ◡ — ◡̲

quantitätmäßig gesungen wird, so ist einerseits dieses Quantitätische nicht das Durchschlagende, Durchgeführte im ganzen Melos, mindestens im deutschen Liede nicht; anderseits sind die wenigen so versuchten Melodien eben nur Versuche, ohne künstlerische Schönheit, und wo sie irgend anfangen warm zu werden, überschreiten sie sogleich die Quantität; dieß zeigen selbst die (vermeintlich?) altgriechischen Melodien zu Pindar, indem sie nicht durchgehend streng quantitiren.

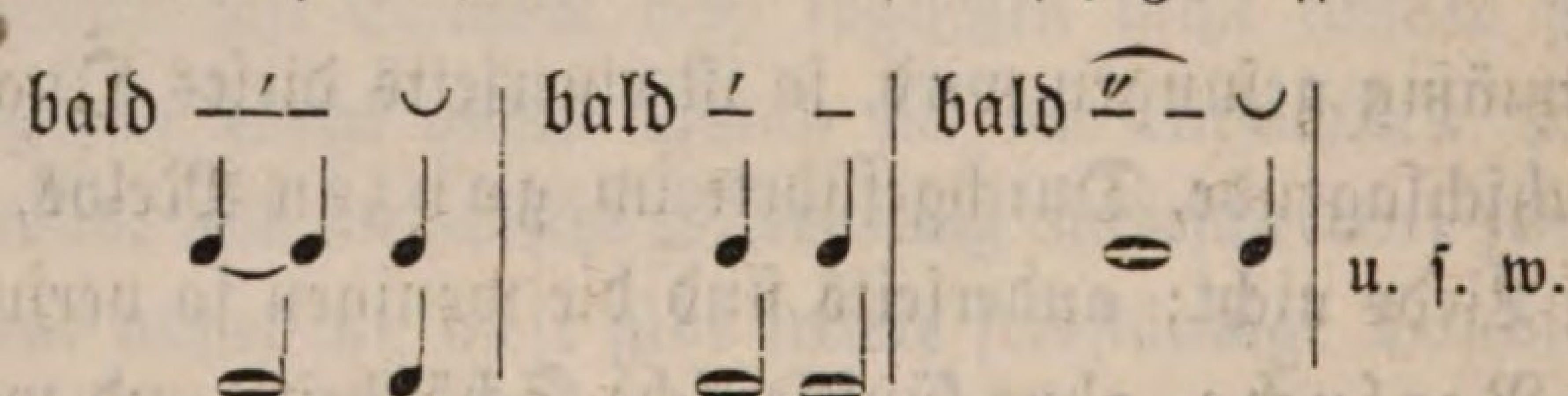
Das accentirende Princip erscheint der Musik — und nicht bloß unsrer modernen — mehr als das andere innewohnend; das quantitätische gehört dem allgemeinen Rhythmus an und wird dem melodischen Princip gegenüber zwar innerlich verwebt, aber äußerlich nur als accidentielles betrachtet. Vergleichen wir diese untereinander an bekannten Beispielen

| | Ein | fe - ste Burg ist | un - ser Gott | |
|---|---|---|---|---|
| quantitativ (metrisch) . . . . | – | – ◡ – ◡ | – ◡ – | |
| accentirt (psalmodisch choralisch) | ⏓ | ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ | ⏓́ ⏓ ⏓́. | |
| melodisch (Luthers Weise) . . | – | ´– – ″–⁀◡ – | ″–⁀◡ – (◡) | ´– – |

| | Es | war ein | Kö - nig in | Thu - le |
|---|---|---|---|---|
| quantitativ | ◡ | – ⏓ | – ◡ ◡ | – ◡ |
| accentirt . | ◡ | ⏓́ ⏓ | ⏓́ ⏓ ⏓ | ⏓́ ⏓ |
| Zelter . . | ⏓ | ″– ◡ | ″◡ ◡ ◡ | ″– (◡) ´– (◡) |
| Fr. Schubert | ◡ | ´– – | ´– ◡ ◡ | ″–⁀– – |

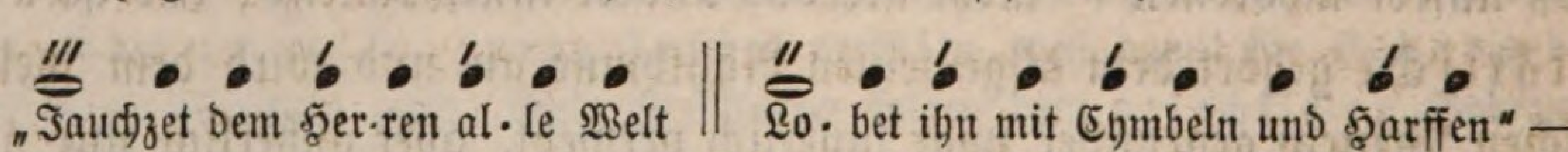
so erhellt, daß die Quantität gar nicht, der Accent nicht allein, das regelnde Princip der Melodie sind, sondern die Melodie allzeit einer eigenen Schönheit nachgeht, die jene beiden nur accidentiell verwendet, substantiell aber an harmonisch rhythmischen Principien haftet.

Die ursprüngliche musicalische Recitation scheint bei den meisten Völkern auf einsylbigem Wechsel starker und schwacher Töne, ohne Rücksicht auf quantitatives Metrum, zu beruhen. Daß es so ist, kann man sowohl an der gregorianisch liturgischen Cantillation wahrnehmen als in den volksthümlichen Recitativen der Kinder und Ausrufer. Ob die griechische Recitation überall an das Maaß der Sylbendauer gebunden war, wie man insgemein annimmt, mußten wir bezweifeln; sicher scheint vielmehr, daß auch die unterste Stufe musicalischer Tönung sich über das logische Gesetz der grammatischen Tönung erhebt zu der ihr eigenthümlichen Rhythmik, in welcher das Wort verwandelt wird in ein schwebendes Tonbild, also daß Vater musicalisch gemessen wird




nur niemals den grammatischen Ton ´– ◡ in sein Gegentheil ◡ ´– verkehren darf.

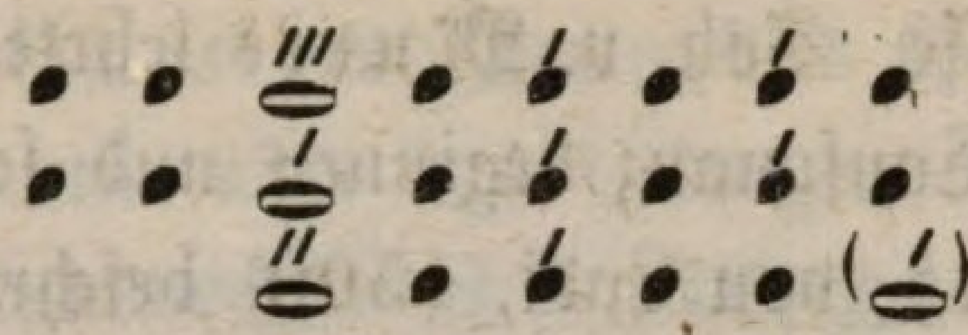
Diese musicalische Accentuation, ursprünglich in der Zweie erscheinend, erbaut sich dann in längeren Reihen wiederum zu größeren Zweien, mehrsatzigen wortreichen Versen, wie in den Psalm-Parallelen

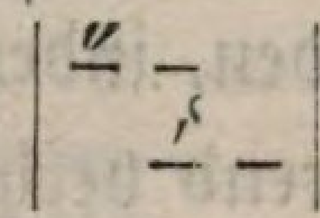



Wie aus der Zweie durch erhöhte Bewegung die Dreie sich entwickelt, das ist ebenfalls in Psalm-Parallelen vorbildlich zu ersehen, indem bald

Mittel- oder Höhepuncte bald Schlüsse die **dreifache** Gliederung darbieten z. B. Ps. 87, 7

Und die Sänger wie am Reigen
Werden alle dir singen . . . .
Eins ums andere . . . .



woraus dann wiederum zu ersehen, wie die Hypothese, den Tripel-Rhythmus aus verengten oder zusammen geschobenen Zweien abzuleiten  (s. § 25) nicht stichhaltig ist, indem sich das dritte Glied, sei es musicalisch oder rhetorisch verstanden, dem zweiten überlegen zeigt.

**74.** Wie nun auf der freieren Verbindung von mancherlei Rhythmen die **melodischen** Gruppen, Perioden, Sätze u. s. w. beruhen, ist früher dargelegt § 39. Hier ist übrig zu zeigen, wie auch die **harmonische** Gliederung in Folge und Stillstand, Verbinden und Trennen sich rhythmisch ordnet. Voraus ist aber insbesondere zu mahnen, daß Niemand sich möge verführen lassen von geistlosen Virtuositäts-Aspiranten, die sich der Perlenläufe halber mit **rhythmuslosen** Accord- und Tonfolgen befassen [1]. Wie schon die perlende Chromatik ohne Rhythmus auf dem Clavier leer und nichtig klingt, so ist eine **Accordfolge ohne Rhythmus** vollends unbegreiflich und unsinnig. Die Harmonie, selbst aus dem Rhythmus geboren, bleibt an die mütterliche Heimath gebunden, wie frei sie sich auch geberde.

Aller Rhythmus erscheint ursprünglich (§ 7) als einfacher Gegensatz der Zwei, wo dann beide Glieder **objectiv gleich** gedacht werden; daß sie nicht absolut gleich sind sondern nur so gedacht werden, nimmt das denkende Subject alsbald wahr: die Glieder jener Zweiheit sind **subjectiv ungleich** sowohl im ruhenden als im bewegten Rhythmus, indem sich sogleich im Erscheinen und Vernommenwerden das Uebergewicht einer Seite kund gibt. Dieses Uebergewicht fällt naturgemäß dem **ersten** Gliede zu, dem erstgesehenen, erstgehörten. So erscheint das Erste als Erzeuger des Zweiten, musicalisch als Vorbild des Nachbildes, Satz des Gegensatzes . Daher ist ursprüngliche Weise, auch mit dem Harmonisch-Ursprünglichen, der **Consonanz**, zu beginnen und zu schließen. Weil aber die tönende Kunst im Bewegen und Fortschreiten ihr Wesen hat, so erscheint das **Ursprünglich-Seiende**, als das im Hintergrund Ruhende, minder wirksam als das **Erfüllte**, der Schluß, das sinn-

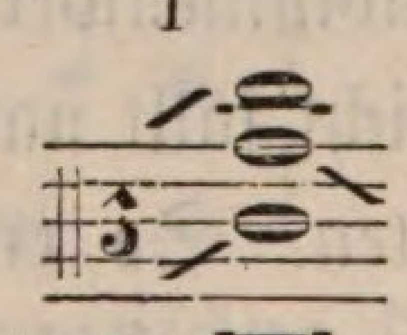
1) **Czernys** „Schule der Geläufigkeit" ist darin vor manchen ähnlichen Werken ausgezeichnet, daß ihr überall rationale Rhythmik zu Grunde liegt.

liche und geistige Ziel der Bewegung: daher erlaubt sich die freie Kunst zuweilen eine Dissonanz in den Anfang zu stellen, kann es aber niemals am Schlusse. Joh. v. Muris lehrte 1350, der Tonsatz müsse mit vollkommner Consonanz beginnen und schließen; dagegen schon Franchinus Gafurius (von Lodi, 1500) beschränkte jene Lehre auf das Schlußgebot; dieses ist unwandelbar und kann nur scheinbar umgangen werden, indem etwa in cyclischen Gebilden ein einzelnes Mittelstück dissonirend verharrt. Wer aber der schließlichen Lösung in den Frieden des völligen Wohlklanges entsagen wollte, der würde aus der Bahn der schönen Kunst in Verstandestendenzen überlaufen.

Wie vorhin § 47 gezeigt, steht jedem erstgegebenen tonischen Grundaccord jeder andere Accord als ein Fremdes, daher Dissonirendes gegenüber, sei er auch für sich allein genommen consonirend, also selbst fähig einen Tonsatz zu begründen. Wie sich nun alle nicht tonischen Accorde gegen den tonischen eigentlich als harmonisch fremde, oder doch als seiner Herrschaft untergebene verhalten, so stehen sie auch rhythmisch anfänglich als zweite, untergebene zu ihm, als Senkung zur Hebung. Diese rhythmische Gliederung der harmonischen Gebilde fühlen wir im Ganzen und Einzelnen, oder in der allgemeinen Vertheilung der Accorde und in der besonderen Stellung derselben unter einander.

Bezüglich der allgemeinen Vertheilung gilt das Grundgesetz, daß in dem Ganzen des Tonsatzes der tonische Accord über alle andere das Uebergewicht behaupte, gleichwie die Localfarbe sich neben und über alles Helldunkel behaupten soll. Die Gesammtzahl der Accorde eines einfachen Liedsatzes in Dur müßte demnach in normaler Gliederung dem Natur-Verhältniß der tonischen und dominantischen ähnlich sein, vergl. § 48, 3, also:

1



oder



wo innerhalb zwei Octaven 3mal Tonica, 1mal Dominante erklingt, in drei Octaven 4:2, in vier Octaven 5:3 also je enger der Raum, desto geringer im Verhältniß zum Ganzen die Bewegung, daher ton. dom. = 3:1; je weiter der Raum, desto mehr Modulation, daher ton. dom. = 5:3.

Doch ist dieses nur ein abstracter Grundriß, ein Vorspiel der Wirklichkeit; denn sowohl die freie Melodie für sich, als die durch sie hervor-

gerufenen Harmonie-Folgen gehen in weiteren oder kürzeren, langsamen oder schnellen, tonreichen oder tonarmen Sätzen gar mannigfaltige Gänge; ja es kann geschehen daß die Dominante der Tonica das Gleichgewicht, fast das Widerspiel hält. — Wie nun aber das Uebergewicht der tonischen Harmonien als normales Grundverhältniß durchklinge, für einfache Sätze 3:1 bis 4:2, für complicirte harmoniereiche 5:3 u. s. w. mag aus einigen Beispielen ersehen werden




Im Aufgesange des Liedes sind (a) 7 tonische, (b) 4 Dominantaccorde, was zwischen 5:3 und 9:5 fast die Mitte hält. Metrisch abgezählt nach der Zeitdauer der Accorde, erhält die Tonica 10, die Dominante 6 Viertel (5:3), den Schlußtact als freien Ausklang ungerechnet; aber das Metrische tritt gegen das Rhythmische zurück, wie schon früher bemerkt. — Die übrigen Harmonien (c. d.), als freier bewegte, gehen zweimal zur Unterdominante (c), fünfmal zu entfernteren Verwandten (d), beide außer der Berechnung, da das Grundgebäude von Tonica und Dominante (7:4) die Bewegung in sichere Schranken schließt.

Beide Theile haben auch im Großen ein klares Verhältniß der Gegenbildlichkeit zu einander

Aufgesang 4 Tacte tonica | 2 Tacte Modulatio | 2 Tacte Domin.
Abgesang 2 Tacte Dom. | 2 Tacte Tonica | 2 Tacte Modul. | 2 Tacte ton. dom. ton.

In so klarem fast rationalem Maaße finden sich etwa Tänze und Märsche und leichte meist moderne Volkslieder; größere und geistig tiefere Gebilde verlassen öfter die Rationalität, und scheinen zuweilen dem dissonirenden Princip ein Uebergewicht zu geben. Von alten Volksliedern, die aus der Kirche uns bekannt und klarer Fügung halber vorzugsweise beliebt sind, betrachten wir die Weise: Vom Himmel hoch:




Die Melodie vom Jahre 1530—40(?) eignet sich zu einfachen Harmoniefolgen, weil der Rhythmus gerade, die Tonfolge ganz diatonisch, die vier Perioden in ebenmäßiger Hälftung gehalten sind. Die obere Bezeichnung, nach Eccards 5stimmigem Satze entworfen, berechnet t. und d. (Tonica und Dominant-Harmonie) je 6mal, also ganz gleich, wo dann das Uebergewicht der t. durch die Stellung zu Anfang und Ende sich geltend macht; das mittlere e′ wird hier wohl eben so gern modulirend wie tonisch harmonisirt; die übrigen Stellen vorzüglich in der zweiten Hälfte haben freie Modulationen (m.), hier nur leitereigene. Die untere Bezeichnung, aus einem neueren Choralbuche, stimmt in einigen Zügen mit dem älteren Tonsatz, den sie jedoch übertrifft im Uebergewicht des tonischen Accordes, der hier zum Dom.-Acc. steht t : d = 9 : 6. Uebereinstimmend ist beiden Tonsätzen, daß die erste und letzte Zeile (Periode) tonischen Hauptinhalt haben, die beiden mittleren modulirende Accorde mit dominantischem Uebergewicht.

In der 14zeiligen Melodie: „Gott der Vater wohn uns bei“ hat eine Bearbeitung von S. Calvisius (bei Winterfeld E. K. G. 1, 57, v. J. 1593?) — die übrigens keineswegs untadlig ist — die Harmonien so vertheilt, daß t. 10, d. 3 Zeilenschlüsse bildet, die übrigen moduliren zur Mediante.

In Mollsätzen ist, weil alles Moll über die Natur hinaus gehend der Freiheit ein Uebergewicht einräumt, die Harmonievertheilung weniger regelmäßig aber doch immer rhythmisch, z. B. die Melodien

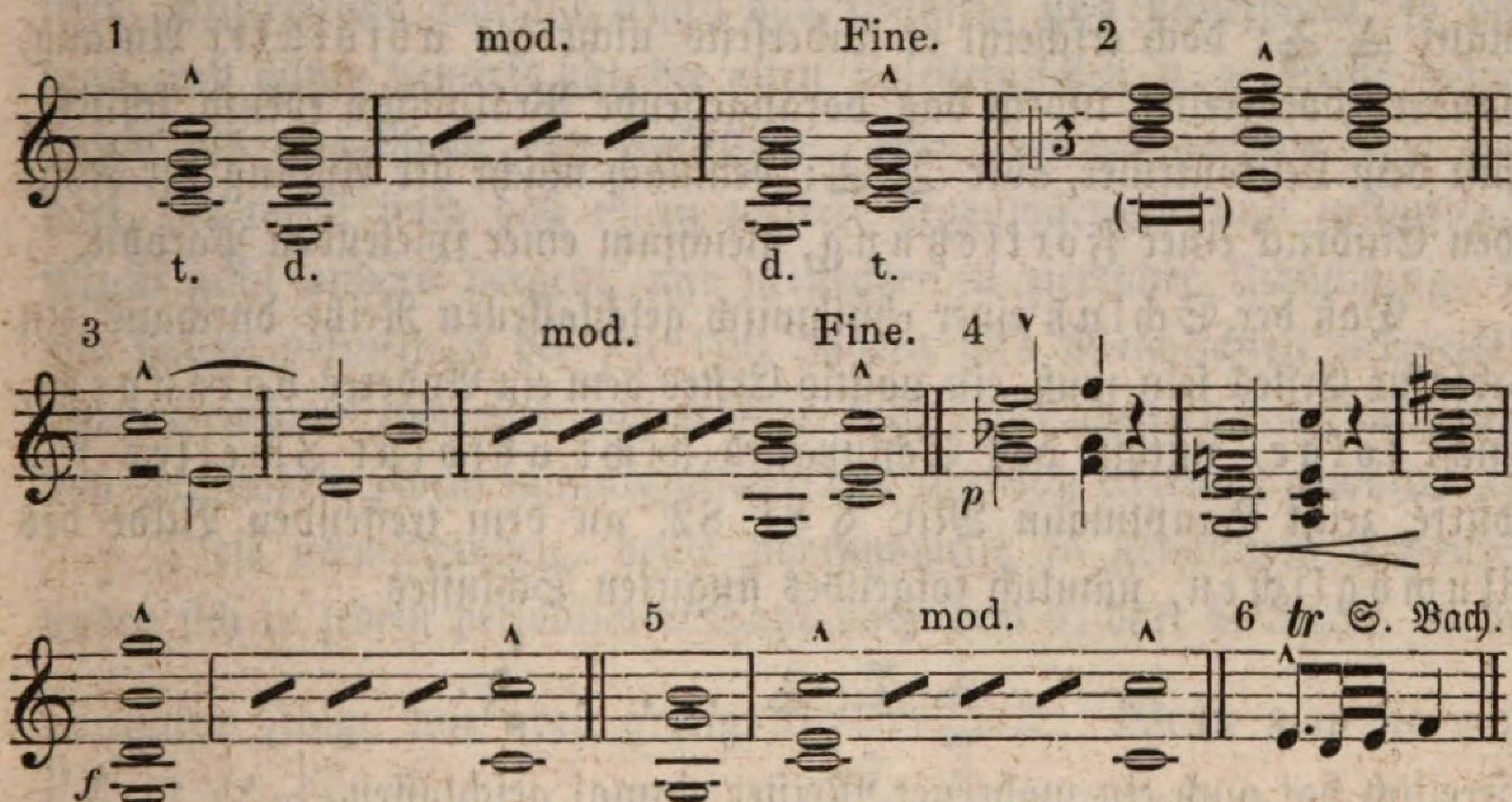
„Christ lag in Todesbanden“ ist von M. Prätorius 1607 disponirt in: t. 9, d. 6, med. 4mal.

„Nu kom der Heiden Heiland“ von Eccard (1597. Wintf. 1, 118) harmonisirt: t. 9, d. 5, med. 3mal.

„Christ ist erstanden“ in einer neueren Bearbeitung t. 9, d. 6, med. 4mal.

Die modernen Instrumentalien bedienen sich mannigfaltiger Freiheit. Seb. Bach, in seinen Suiten, Sonaten und Exercicen fast ganz typisch disponirend, geht in den Orgelfantasien zur höchsten Freiheit fort. Haydn zeigt in den Dursätzen Neigung zum Typischen, Mozart überschreitet dieses, hält aber bei verschränkten Rhythmen durch Instrumentirung, Tonstärke und andre Ausdrucksweisen, das Gefühl der Nationalität aufrecht. Beethoven zeigt in den schönsten seiner Symphonien ungeachtet der Größe des Umfangs doch die klarste Uebersichtlichkeit der harmonischen Disposition.

75. Die bisher gefundenen Lehrsätze von der rhythmischen Disposition der Harmonien oder Accordreihen lassen sich in folgenden allgemeinen Schematen anschaulich machen:



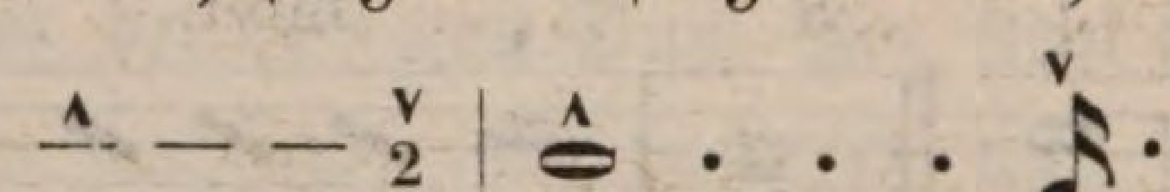

1 ist die ursprüngliche Weise die heute noch die allgemeinste geblieben ist: Anfang t—d, Schluß d—t, Mitte frei modulirt. Eine vielleicht eben so ursprüngliche Regel ist, daß die Tonica — sowohl melodisch als accordisch — das Uebergewicht habe in Metrum und Accent; wiederum jedoch mit der näheren Bestimmung, daß die Anfänge Ausnahmen gestatten, der Schluß nie; vergl. Euler Tentamen p. 52: Postremus sonus cujusque periodi debet esse principalis, et ob hanc rem primus esse debet in tactu, und Böckh im Museum der Alth. Wiss. 1809 über die Katalexis im griechischen Metrum.

Dominantische Anfänge haben oft einen Anklang an jambischen oder auftactigen Character, steigenden Accents, wie jener bekannte beethovensche Anfang in 4; ähnlich 5, was in kleinerem Raume selten vorkommt, in größerem Rhythmus aber stark wirken kann, wie es u. a. das stürmische Finale der D dur Symphonie glücklich einleitet. — 3 ist ein Beispiel unvollkommner Consonanz zu Anfang; — 2 ist der mixolydische

Schluß, welcher einen sonderbaren Zwiespalt zwischen Tonica- und Dominantklang durch diese unregelmäßige Betonung kundgibt ^ —; und doch ist, wie man bei metrischer Tactzählung gewahr wird, jenes eulersche Gesetz nicht wirklich, sondern nur scheinbar überschritten.

Einen Anfang wie 5 auftactig zu gebrauchen scheint ein Anderes als das vorige Bsp. 4, ist ihm aber innerlich gleich; Mozart hat es einigemal, Schumann häufig, einige moderne Improvisatoren haben es sich als stehende Eingangs-Phrase angewöhnt, wo es ungesalzen und widersinnig wird. — Wesentlich verschieden ist Nr. 6, der Anfang einer Fis dur Fuge im temp. Clavier, wo der Triller den rhythmischen Accent an sich reißt; als Leitton erkennbar und der tonischen Auflösung bedürftig steht er im guten Tacttheil, ist also vergleichbar einer unvorbereiteten Dissonanz ^ ^; doch erscheint er anderseits nicht als absoluter Anfang, sondern vorbereitet, indem das vorangehende Präludium ebenso schließt, mit dem Leittontriller, aber ^ ^; demnach macht der Anfang der Fuge den Eindruck einer Fortsetzung, gleichsam einer spielenden Parodie.

Daß der Schluß einer rhythmisch geschlossenen Reihe durchaus ein absolut Erstes sein muß, ein positiv Erstes dem ein Anderes vorangehe, nicht folge, mithin das Schlußglied nicht absolut Zweites sein dürfe, zeigt Hauptmann Mtr. § 81. 82. an dem treffenden Bilde des Unmöglichen, nämlich folgendes fingirten Schlusses



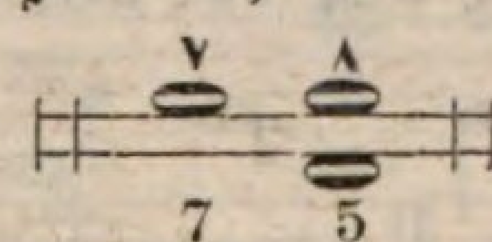
Freilich hat auch ein moderner Meister einmal geschlossen , aber das ist entweder ein kindisches Spiel, oder das Abbild einer Frage — also eines Nicht-Endes, oder überhaupt nur ein Unvollendetes, das in seiner Unvollendung schön thun möchte, aber nicht kann — es sei denn daß die erfüllende Kraft eines Nachsatzes mitleidig zu Hülfe komme.

Ausnahmen von den eben erläuterten Regeln, namentlich der über schwerbetonten Schluß, finden sich allerdings, aber nur in ganz individuellen Gestalten theils humoristischen oder tendenziösen, theils untergeordneten Stücken eines größeren Ganzen. Zu diesen gehören u. a. die Menuettschlüsse mit nachschlagendem Baß , die Sarabandenschlüsse , die Polonaisenschlüsse  und andere Wendungen in Mazurken, in slavischen und ungarischen Rhythmen, welche letztlich Franz Liszt bewogen haben, das unicum

zu leisten in jenem Liedschlusse Fis dur , womit dann — Alles aufhört.

**76.** Nunmehr ist übrig, das rhythmische Princip der Harmonik nachzuweisen im Einzelnen, und zwar in der Behandlung der Cadenzen, der Vorhalte, und der besonderen modulatorischen Gänge.

Cadenz — oder Clausel — wird im Allgemeinen jeder Schluß genannt, insbesondere aber die Ganz- und Halbschlüsse inmitten der Perioden. Wie alle Tonwerke naturgemäß in ihrem fortwährenden Auf- und Abwogen — rhythmisch, harmonisch und ideal — ein fortwährendes Schwellen und Senken, Bewegen und Ruhen darstellen: so ist begreiflich, daß auch in der strömendsten Bewegung häufige (relative) Ruhe zwischentritt. Altkirchliche Tonsätze zeigen das einfältig und unverholen, so daß man einst witzig bemerkt hat, die alten palestrinischen u. a. Sätze wären nichts als eine Reihe von Cadenzen. Wer aber aufmerksam sieht und hört, der merkt bald daß es in unserer gegenwärtigen und zukünftigen Musik nicht anders hergeht, nur versteckter in zierender Umhüllung: ja wir haben vermittelst der seit 100 Jahren aus Weichlichkeit vervielfältigten Leittöne[1] eher eine noch größere Zahl von Cadenzen eingeführt, nur daß ihre äußere Form mannigfaltiger und künstlich reizender geworden ist.

Diese vermittelnden, heute vorzugsweise so genannten Cadenzen finden sich in jedem periodischen Satze nach dem 4. oder 8. Tacte, in der normalen Folge wie oben gezeigt . Wenn man sie nicht immer als Cadenzen wahrnimmt, so ist es die fortgesetzte Bewegung, die es vergessen macht, indem ein angehängter melodischer Gang oder was dem ähnlich, die wirklich vorhandene Schlußformel verhüllt. — Hier gilt nun durchgängig jenes , wo die Dissonanz im schlechten, die Consonanz im guten Tacttheile steht.

Bei den völligen Cadenzen, den Schluß-Clauseln, gilt das Gesetz der Folge diss. cons. =  unbedingt ohne einige Ausnahme, wenigstens bei den großen Hauptsätzen, die entweder sich selbst genug sind

1) wie denn manches moderne Gehör an den kraftvoll herben Melismen



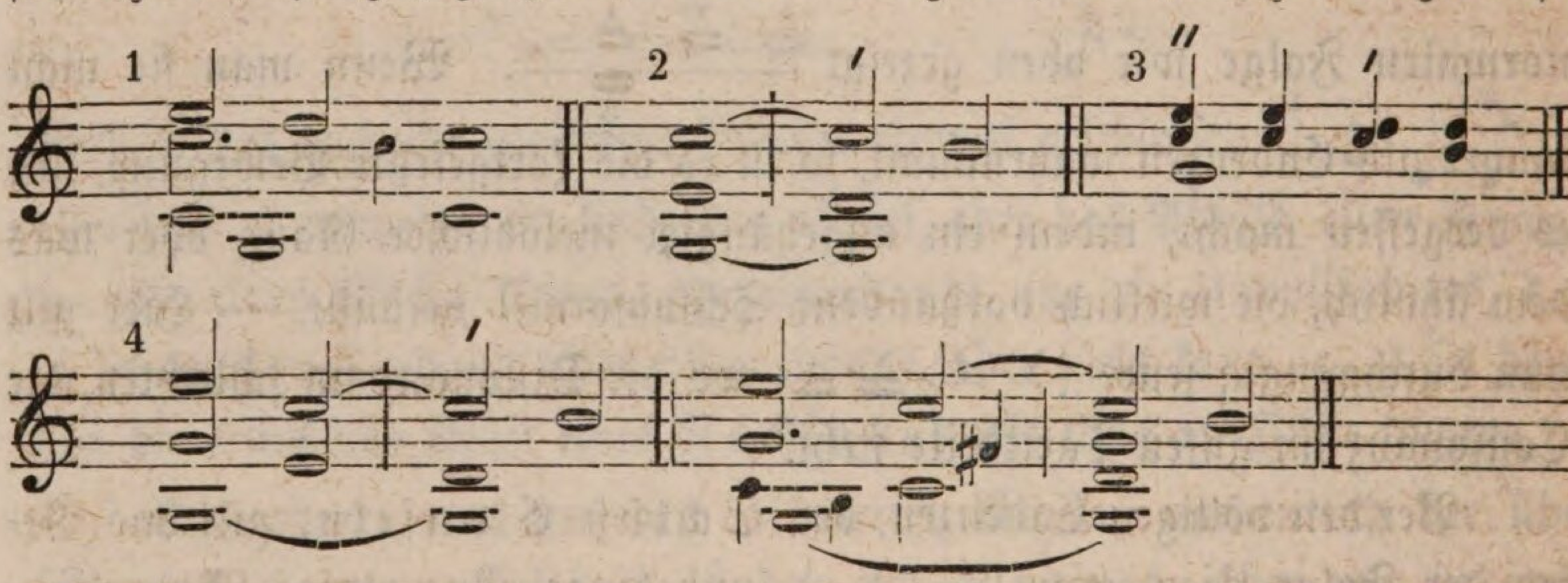

aus Bachs und Händels Zeit bereits Anstoß nimmt, und jenes diatonisch beibehaltene f lieber in ein süßliches fis zerlöst, worin freilich Mozart — aber mit Bescheidenheit — voran gegangen ist.

oder einer längeren (cyclischen) Reihe Abschluß ausmachen. Scheinbare Ausnahmen wie die obengenannten von spielenden Mittelsätzen oder einzelnen Absonderlichkeiten bezeugen sich als scheinbare, indem damit niemals ein Kernsatz geschlossen wird. Wo aber Letzteres dennoch versucht ist, wie in der modernen Phrase 

da bezeugt es sich nur als krankhafte innerlich unwahre Variation des Natürlichen.

Sogenannte Trugschlüsse d. h. Clauseln die in eine andere als die natürlich erwartete Consonanz sich auflösen, folgen der Regel der eigentlichen Clausel und betonen eben so wie diese, doch mit mehr Freiheit, was auch ihrem trügerischen Wesen ganz angemessen ist; erträglich werden sie durch die erhöhte Spannung welche zur Hauptcadenz hintreibt; denn jenem Begriffe gemäß macht der Trugschluß niemals den Hauptschluß.

Das Gegentheil der Cadenz ist der Vorhalt, welcher eben die Cadenz aufhält, indem der Melodieton länger vorhält als die rhythmische Harmonie natürlicher Weise fordert (§ 43). Die psychische oder ideale Kraft der Melodie empört sich wider die Elementargesetze, und kehrt das Grundverhältniß um, so daß anstatt cons. diss. = ⏑ ⏑ entsteht: diss. cons. = ⏑ ⏑. Man faßt das in die Regel: Die Vorhaltsdissonanz steht im guten Tacttheil, ihre Auflösung im schlechten. Die Vorhaltsdissonanz bewegt sich in den drei Stufen: Vorbereitung Dissonanz Auflösung (vgl. § 56, 19. 20. und Hauptmann Harm. § 107).




Das consonirende c in 1 bleibt als Vorbereitung stehn im Vorhalt des dritten Viertels, welches stärker betont ist als das nachfolgende vierte; deutlicher tritt dieß hervor in 2, wo das c des zweiten Tactes, zwischen erste und zweite Consonanz gestellt, rhythmisch überwiegt; im Einzelnen ausgelegt zeigt 3 die Entstehung von 1, 4 von 2. — Die Kraft der Melodie ist es, die sich geltend macht und den harmonischen Rhythmus gefangen nimmt: so ist der Vorhalt, das vorzüglich melodisch gestaltete Gebilde, das Gegentheil des harmonisch natürlichen — ein frei beseelter Rhythmus.

Cadenz und Vorhalt stehen also in lebendigem Gegensatz wie Sein und Werden, Ruhe und Bewegung. Ihre Wechselbeziehung ist, die Stellen zu tauschen, indem Eines des Anderen rhythmische Betonung an sich zieht; daher denn die Vorhaltsdissonanz eine accentuirte Stelle nicht sucht, sondern macht und ist (vergl. Hauptmann Metrik § 38 u. a. St.). Wie die Melodie sich stetig bewegt zwischen Grundklang und Gegenklang, so die rhythmische Construction der Harmonien sowohl im Ganzen als in den kleinen Theilgebilden, den

Modulatorischen Gängen. Darunter verstehen wir die innerhalb längerer — über 16....64 oder 96 tactiger — Tonsätze vorkommenden harmonisirten Melismen. Obwohl scheinbar nur verknüpfende, ohne selbständiges Verweilen dahin strömende Rhythmen, sind sie dennoch dem Grundgesetze unterthan auf zwiefache Weise: erstlich in dem Verhältniß schärferer Dissonanzen zu milderen, zweitens in dem Verhältniß zum Vorangehenden und Folgenden.

Das Verhältniß der schärferen Dissonanzen zur milderen ist ähnlich dem der vorhaltigen Dissonanz zur Consonanz: wie im Fortschritt aus der Vorbereitung zur Lösung die Dissonanz das rhythmische Uebergewicht hat, so auch die schärfere über die mildere, also







In 5 ist die schärfere Dissonanz schärfer betont als die mildere nachfolgende: die bei a auf dem Orgelpunct erscheinende Minderseptime überwaltet die Dominantseptime, bei b der Quintsext-Vorhalt die Dominantsecunde; eben so in 6 die vorhaltende große Septime übertönt die kleine. Beidemal ist das Melisma nicht zum Schlusse gebracht, und kann eben so wohl ruhen als fortfließen.

Dagegen bei 7 steht die schärfere Dissonanz als minderbetontes, weil ihr sogleich der Ganzschluß folgt. Wollte man diesen Schluß umgehen, so würde etwa wie bei 8 eine neue schärfere Dissonanz zwischen eintreten müssen, die dann wiederum in die schwere Stelle einrückte. Alle Vorhaltsgebilde aber gehören eigentlich in die Reihe der Halbschlüsse.

Wir entnehmen daraus die Regel, daß die modulatoriſchen Gänge in kleineren Rhythmen von 4 — 6 — 8 Tacten den vorhin beſtätigten Geſetzen der Hauptrhythmen folgen, und in ihrer Freiheit nur beſchränkt werden durch Rückſicht auf das *Vor und Nach* d. h. ob ſie mehr zum Früheren abſchließend oder zum Folgenden vorbereitend ſich verhalten. Dieſes zu entſcheiden ſteht freilich dem Künſtler, nicht dem Lehrer zu; aber auch der ſchaffende Künſtler iſt an Naturgeſetze gebunden, die der urtheilende Denker nur in Geiſtesgeſetze überſetzt, wenn er ein *Maaß der modulatoriſchen Melismen zur Periode* ausfindig zu machen ſucht.

Das rationale Maaß würde etwa ſo gedacht werden können, daß die Melismen zur Periode niemals mehr als die Hälfte ausmachen dürften, etwa nach dem Schema

Periode.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Conſ. | Diſſ. | Diſſ. | Conſ. | Conſ. | Diſſ. | Diſſ. | Conſ. |
| I | (melisma, modulatio.) | | II | II | mel. | mod. | I |

d. h. von 8 Tacten würde die Hälfte ihre Harmonien aus der Conſonanzenreihe nehmen, die Hälfte aus den Diſſonanzen. Aber eben ſo vernünftig, ja gewöhnlicher, iſt ein Fortſtrömen der Modulation — welche auf großentheils diſſonanten Melismen zu beruhen pflegt — zwiſchen zwei Perioden. Eine Diſſonanzenkette aber die ſich über die Länge einer gegebenen Periode hinaus erſtreckt, iſt ohne irgend eine halb- oder trugſchlüſſige Auflöſung in der Mitte nicht wohl zu ertragen.

**77.** Welches iſt nun die gegebene Periode? Man iſt heute gewohnt, die *8tactige* als die normale anzuſehen, und thut wohl daran, irgend ein Maaß für das grundlegende zu erkennen; nur müßte die *Einheit* dieſes Maaßes ſich darſtellen, definiren laſſen, und das wird ſchwer halten wegen der Mannigfaltigkeit unſerer Tactſchrift und der Subjectivität der Tempi. Denn ſeitdem die alte Menſuralſchrift welche den Noten *abſoluten Zeitwerth* beſtimmte, in Vergeſſenheit gerathen, iſt in der Orthographie ſubjective Willkühr eingebrochen, indem es freiſteht, langſames Tempo mit ſchnellen Noten zu malen: largo $\frac{3}{8}$, oder ſchnelles mit breiten Noten: Prestissimo 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, was Andere, mehr menſural geſinnt, umkehren und dem langen Ton die lange Note ꝛc. bewahren wollen. Einen reellen Unterſchied zwiſchen $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$ bei heutigen Componiſten zu ſuchen iſt vergebliche Mühe. Erſatz für das Ungewiſſe geben theils die maleriſchen oder pſychologiſchen Andeutungen andante adagio largo mesto religioso — theils der *Metronom*, welcher die Schläge eines gegebenen Maaßes innerhalb einer aſtronomiſchen Minute angibt; ♩ = 50 bedeutet,

das Viertel ♩ ist so lang, daß es 50mal in einer Minute schlägt, und dieses wird an einem mechanischen Instrumente dargestellt. Man hat nicht mit Unrecht gefürchtet daß solche Mechanisirung der lebendigen Auffassung schädlich sei; dessen ungeachtet ist sie unentbehrlich für wissenschaftliche Untersuchungen, wovon uns bald ein merkwürdiges Beispiel überzeugen wird. Uebrigens ist auch die Subjectivität nicht ins Unendliche schrankenlos, und das nicht kranke sondern gesunde und wahrhaft Subjective zugleich objectiv, wie man bei gesunder Auffassung und Darstellung händelscher und mozartischer Tonsätze bald gewahr wird, auch bestätigt sieht in Beethovens Metronomisirung der Symphonien, die sich bei vernünftigen und unbefangenen Directoren darin bethätigt, daß sie auch ohne jenes Blättchen je gesehen zu haben, Beethovens Tempo treffen.

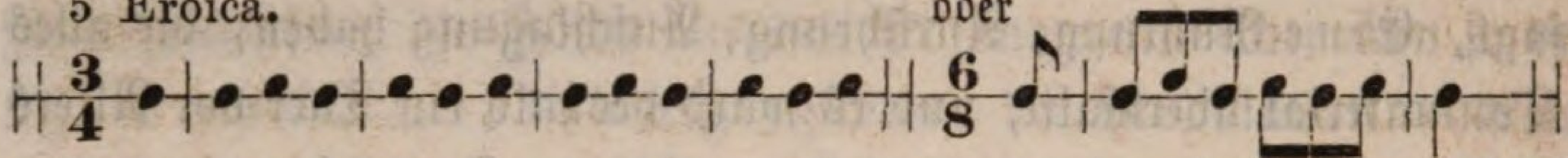
Bevor aber über das alles entschieden wird, ist zu untersuchen, was denn die Einheit der achttactigen Periode ist? Was ist Ein Tact? Er wird gedacht gleich wie der Fuß des Verses als rhythmische Grund-Einheit, also doch wohl derart, daß der Kern Eines sei, die Zuthaten oder Accidenzien mögen mehrfach sein. Demnach soll ein Tact, wie sein Name sagt, Eine Rührung, Anrührung, Anschlagung haben, die alles andere Tonmaterial überwalte, und es ward deshalb ein Tact vor Alters mit dem Niederschlag der Hand oder Stampfen des Fußes bezeichnet, wie noch jetzt die Kinder und naive Dilettanten thun wenn sie sich der Melodie freudig bewußt werden; alles Uebrige blieb unbezeichnet, weil das Zweite nach dem Ersten sich gleichsam von selbst verstehe, desgleichen das Zweite und Dritte im drehenden Rhythmus. Neuerdings ist aufgekommen, auch die Untertheile des Rhythmus mit dem Tactschlage des Stabes oder der Hand auszudrücken, was in der größeren Massenhaftigkeit der Ausführenden, die mehr drastischer Sichtbarkeit bedarf, allerdings guten Grund hat, außerdem aber durch die moderne Entdeckung einfacher und zusammengesetzter Tacte mit veranlaßt wird. Man unterscheidet nämlich, wie auch die späteren griechischen Metriker thaten, zusammengesetzte Rhythmen oder Tacte von den einfachen durch die Neben-Accente die sie zwischen den Haupt-Accenten haben, und will daher den $\frac{4}{4}$ Tact anders rhythmisiren als den $\frac{2}{2}$ und $\frac{2}{4}$ Tact. Abgesehen von den oben gerügten Willkühren der Schreibung — da ein langsam gesungenes $\frac{2}{4}$ dem rascheren $\frac{2}{2}$ vollkommen gleich klingt — so ist auch Haupt- und Neben-Accent in diesem Falle nicht wesentlich verschieden, es sei denn daß man bei jeder neuen Gliedertheilung auch neuen Tact schriebe



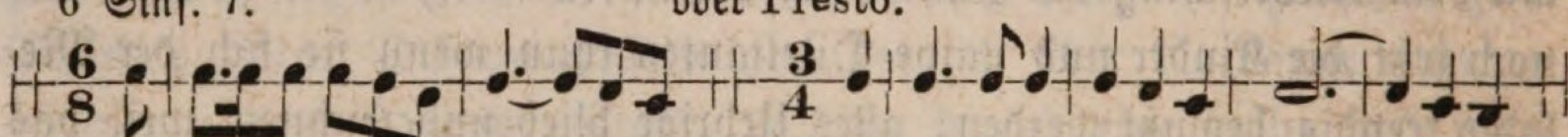

Es ist leicht zu sehen daß hier 1 und 2 völlig gleiche Tactirung ergeben, und eine neuerlich versuchte Unterscheidung nichtssagend ist. 3 und 4 gleichzustellen werden Andere Bedenken tragen, da der Hauptschlag allerdings öfter wiederkehrt, und die Combination 4 sich doppelsinnig fassen läßt.

Auffallender jedoch wird die Unzulänglichkeit des Theilprincips, wenn ja eines wirklich vorhanden, in dem Anblick vieler Meisterwerke, die eben hier offenbar unentschieden schwanken. Beethovens Eroica Scherzo mißt $\frac{3}{4}$, und könnte doch eben so verständlich gemessen werden durch $\frac{6}{8}$, welches im ersten Allegro der 7. Sinfonie mit nicht schnellerer Bewegung vorgezeichnet ist

5 Eroica. oder

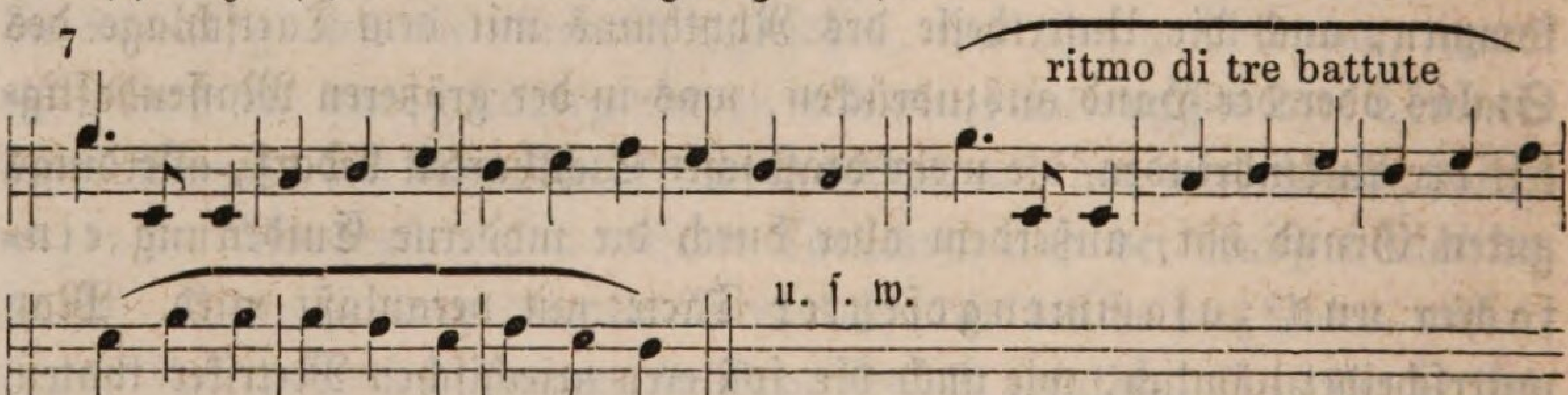



6 Sinf. 7. oder Presto.



Im Scherzo der 9. Sinfonie wird endlich eine Reihe von dreitactigen Gruppen zwischen die viertactigen geworfen

7




wo die Schreibung Anderen vielleicht faßlicher erscheinen würde in $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ $(\frac{6}{8})$, oder auch in $\frac{9}{4}$ und $\frac{12}{4}$.

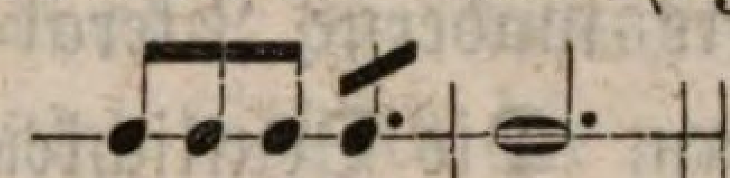
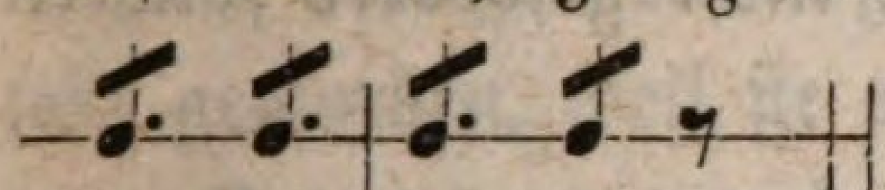
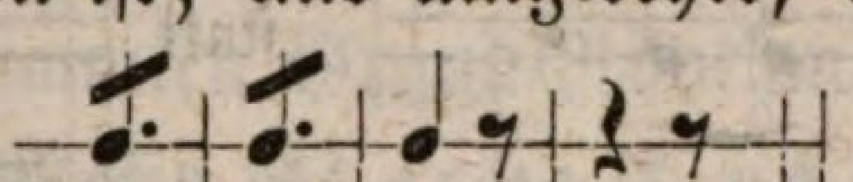
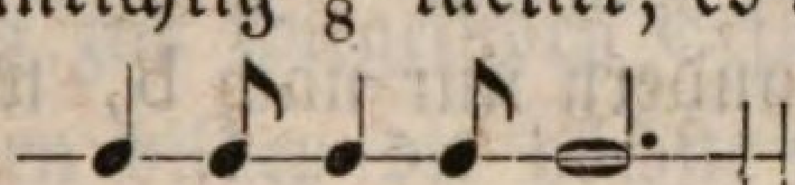
Ein sicheres Theilprincip für einfache und zusammengesetzte Tactformen ist noch eben so wenig gefunden wie für die antiken trochaici dimetri und tetrametri, die ähnlicherweise bei Schiller und Platen vorkommen

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ – ◡ –

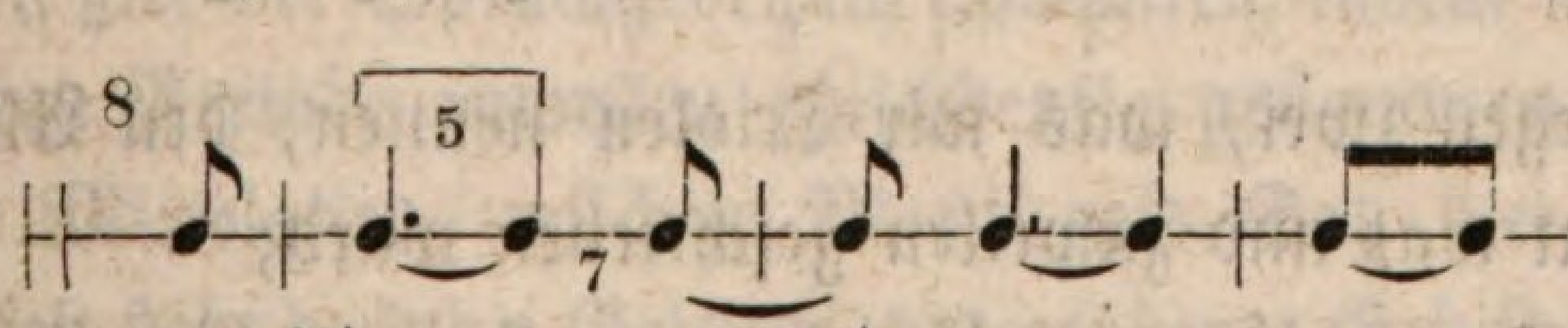
Sch. Pri-ams Fe - ste war ge - sun - ken | Tro - ja lag in Schutt und Staub . . .

Pl. Dem er - gibt die Kunst sich völ - lig | Der sich völ - lig ihr er - gibt . . .

Die größere oder geringere Pause nach dem vierten Fuß oder Tacte begründet allerdings dem feinen Gehör einen Unterschied, aber nicht einen wesenhaften sondern zufälligen; man wird in gegebenem Falle bemerken können, daß zwei erfahrene Künstler die weder Notenblatt noch Tactstock sehen, in der Theil-Auffassung einander widersprechen, während der Grundrhythmus der Dyas oder Trias unzweifelhaft bleibt.

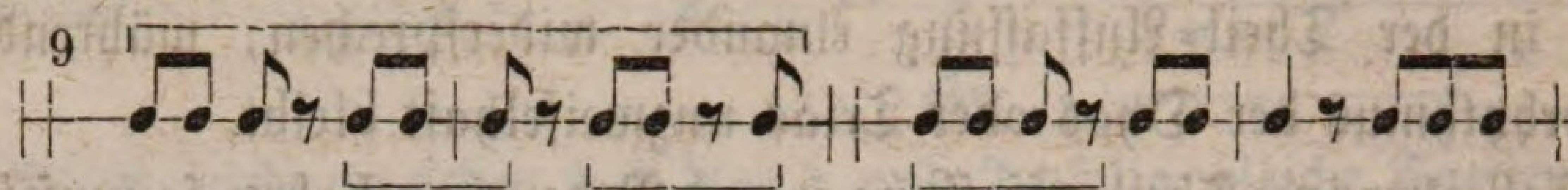
Soll aber jene Theilauffassung irgend Bedeutung haben, so muß sie am Schlusse ersichtlich sein. Wie die alte Regel sagt in fine videtur cujus toni, so mag man dem beifügen in fine videtur cujus mensurae, oder nach Euler tentamen p. 52: Postremus sonus debet esse principalis, et ob hanc rem primus debet esse in tactu (vgl. § 75). Daher muß ein richtiger $\frac{6}{8}$ Tact schließen . Schließt er aber  so ist offenbar daß dieses (wie Mozart zu thun pflegt) in $\frac{3}{8}$ umzuschreiben ist; und umgekehrt, wo ein $\frac{3}{8}$ Tact am Schluß eine ganze Pause hat  so ist dieser richtig in $\frac{6}{8}$ umzuschreiben. In S. Bachs Cantate: „Du Hirte Israel" ist die Arie „Beglückte Heerde" unrichtig $\frac{12}{8}$ tactirt; es müßte $\frac{6}{8}$ heißen, weil ein Schluß in die Mitte fällt  oder gar $\frac{3}{8}$ wegen des Ganzschlusses . Der Dreiachteltact ist an Würde nicht geringer, wie Händels Messias I. Theil: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erharren" beweist. Richtig ist dagegen in der Johannispassion die Tenor-Arie No. 18 in $\frac{12}{8}$ tactirt, weil der Hauptschluß in den Tactanfang fällt.

Allerdings ist dem Tonsetzer einige orthographische Willkühr zuzugestehen, schon um deswillen weil verschränkte Rhythmen, Syncopen ꝛc. durch deutlich gestellte Tactstriche desto mehr hervortreten. Darin ist Beethoven mitten in den kühnsten syncoptischen Abenteuern sehr sorgfältig, während einige seiner Epigonen sich ein Vergnügen daraus machen, durch schiefe Tactstriche die Ausführenden zumal im Orchester vielmehr irre zu führen, um dann den Erfolg des unnützen Rebus insgeheim zu belächeln. Manche moderne Syncopen, wie

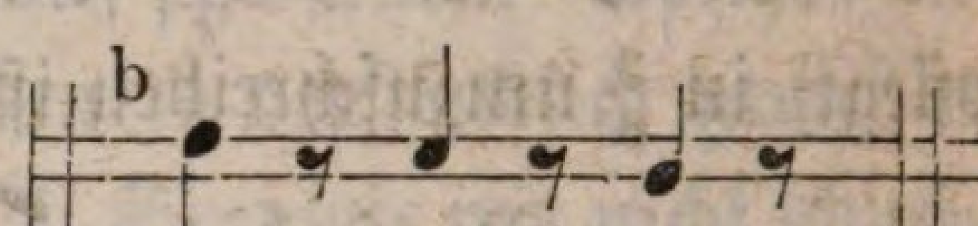



durch alle Stimmen ohne Widerhalt längere Tacte durchgeführt, wirken geistlos abspannend selbst bei denen die sich über die rhythmische Erfindung 5 : 7 zu ergötzen vorgeben. Die älteren in den sogenannt

rhythmischen Chorälen häufigen Syncopen erscheinen deutlicher, wenn man nicht Tactstriche sondern Zeilenstriche anwendet, wo dann der Gesammt-Rhythmus sich aufs schönste rational erweist. — Verwirrend sind solche Figuren wie



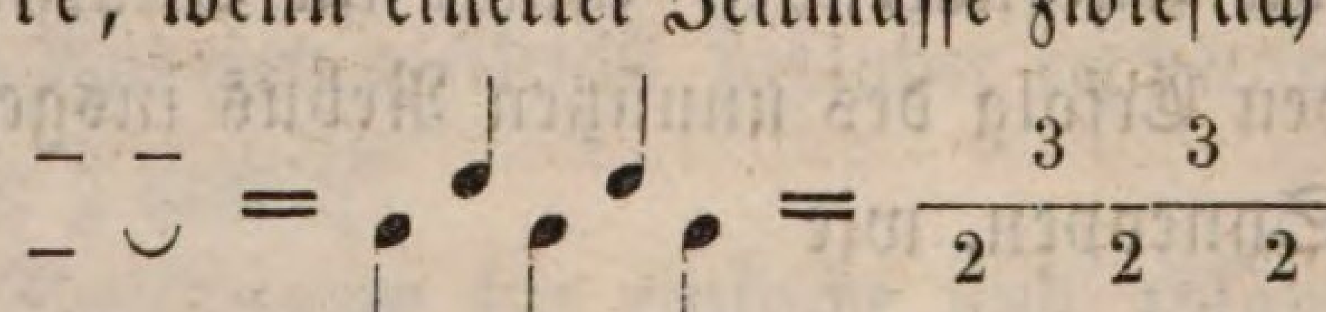
deren duplirte und triplirte Mischung wenigstens orthographisch sichtbar wäre, wenn der Tact verdoppelt d. h. statt $\frac{3}{4}$ geschrieben würde $\frac{6}{4}$. Vgl. Brahms op. 16 Part. p. 25. — Hat überhaupt das orthographische Wesen Sinn; bedeutet es mehr als Witz oder Faulheit, so muß es mindestens, wie unsre moderne Literal-Orthographie strebt zu thun, die Deutlichkeit fördern. Die Deutlichkeit aber wird nicht gefördert sondern verwischt, wenn man schreibt

 statt 

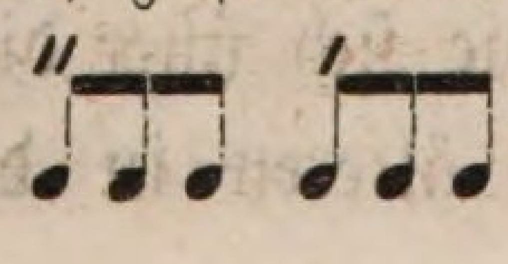
denn jenen Anfang der Manfred-Ouverture versteht der Hörer ohne den Directions-Telegraphen mit Augen zu verfolgen, nicht wie die armen Geiger lesen müssen, nach a, sondern nur nach b, wo es dann harmlos genug klingt.

Die abendländische Tonkunst kennt seit 500 Jahren keine andere als duplirte und triplirte und aus beiden gemischte Tacte, und zwar letztere dreifach, nämlich als

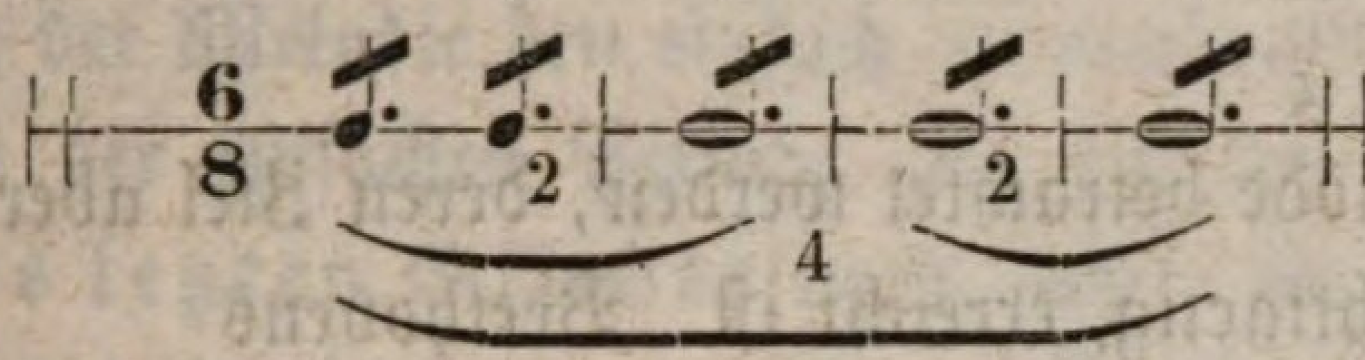
1. abwechselnde, wenn beide nach einander vorkommen,
   wie im poetischen Metrum – – | – ◡
   im musicalischen 
   Der heute seltenere Fall, doch zuweilen noch in modernen Volksliedern vorfindlich, wie das Rheinweinlied nach dem sechsten $\frac{4}{4}$ Tacte einen $\frac{3}{2}$ zwischen wirft. Die alten Volkskirchenlieder haben dieß öfter z. B. O Haupt voll Blut u. a.
2. vertauschte, wenn einerlei Zeitmasse zwiefach gemessen wird

   drei gegen zwei, was wir Triolen nennen, den Alten aber auch bekannt war und zuweilen geschrieben ward;
3. verbundene oder combinirte, wo 2. 3 in Gruppen (als multiplicirte) zusammen gefügt sind

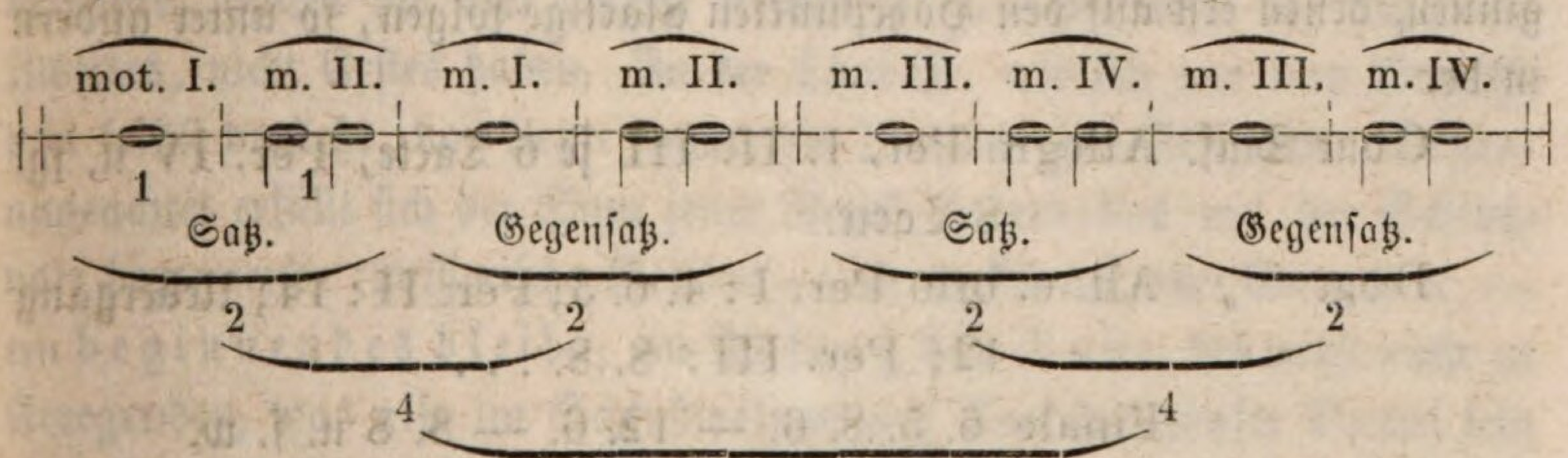
    2. 3 | oder:  3. 2;

erstere Form ist der uns gängige $\frac{6}{8}$ Tact, welcher 2 Accente mit je 3 Gliedern enthält; die andere Form, als Gliederung des $\frac{3}{4}$ Tactes, ist von den gewöhnlichen Zweigliedrungen (Hälftungen) die wir uns überall erlauben, in nichts verschieden. Beim $\frac{6}{8}$ Tact aber ist zu merken, daß die moderne Kunst auch diese, wie eigentlich alle Arten, in längeren Reihen in duplirte Gruppen faßt




u. s. w.

78. Mit Hülfe dieser Beispiele läßt sich die vorhin aufgeworfene Frage, welches die normale Periode sei, annähernd beantworten. Unserer heutigen Uebung ist die 8tactige deshalb die normale und beliebteste geworden, weil sie aus dem einfachen, daher als eintactig gedachten, Grundmotiv durch dreifache Doppelung in dreifache Gegensätzlichkeit entwickelt den rationalen Grund-Rhythmus aufs Faßlichste bethätigt. Denn es muß das **Motiv** als erste Eins oder Eintact in seinem Gegenmotiv sich spiegeln; beide zusammen bilden die höhere Ordnung, den **Satz**, der ebenso zur spiegelnden Erfüllung einen Gegensatz fordert; diese beiden zusammen bilden die höchste Elementar-Ordnung, die aus verdoppeltem Satz und Gegensatz gebildete **Periode**. So ist das Motiv vergleichbar dem anhebenden Worte, das erst im doppelseitigen Satze sein Ziel findet; der Satz aber genügt nur dem einfachen Bedürfniß, nicht der geistigen Erfüllung von Frage und Antwort, welche erst die dialektisch in Perioden gegliederte Rede bringt.




Periode 8

Mag nun hier der Sprachgebrauch schwanken, indem wie schon § 37 zeigt, Satz und Periode zuweilen gleichdeutig genommen, von Andern aber noch als Mittelglied zwischen Motiv und Satz die Clausel eingefugt wird: fest steht doch die Geltung des größeren Gebildes in 8 Hauptschlägen. Danach mag sich ermessen, wiefern wirklich die Begriffe von Einfach und Zusammengesetzt bezüglich der ersten Tactordnung wissenschaftliche Bedeutung haben; die Kunst rühren sie wenig an, wie an den

Beispielen § 77, 5. 6. 7 ersichtlich. **Mozarts** Andante der ersten D dursymphonie




repetitur (4 Tacte).

kann als 4tactige Periode betrachtet werden, deren Ziel aber erst nach der Wiederholung, also achttactig, erreicht ist. Beethovens




ist eine erfüllte 8tactige, die vielleicht jemand in $\frac{6}{8}$ umsetzen möchte, da die Schläge der Einzeltacte sich rhythmisch regelmäßig wiederholen gleichwie



doch würde sich hier der durch Beethoven gewollte schärfere Accent manchem Spieler nicht so bemerklich machen.

Beethoven ist in seinen Adagios, Largos und Scherzi, eben seinen volksthümlichsten entweder hochpathetischen oder humoristischen Themen meist der einfachsten rationalen Gliederung gefolgt, wogegen seine grandiosen weithallenden Hauptsätze und Finales freier rhythmisirt, zuweilen mit Tripelgruppen, oder auch mit in einander geschobenen Perioden beginnen, denen erst auf den Höhepuncten 8tactige folgen, so unter andern in der

C dur Sinf. Allegro Per. I. II. III je 6 Tacte, Per. IV u. fg. 8 Tacte.

D dur „ All. c. brio Per. I: 4. 6. 3; Per. II: 14; Uebergang 12; Per. III: 8. 8. . . .

Finale 6. 5. 8. 6. — 12. 6. — 8. 8 u. s. w.

Eroica „ Anfang nach den zwei präludirenden Accorden: 12. 8 u. s. w.

Die Frage, wo denn die Periode erkennbar schließe, ist in § 37 dahin beantwortet, daß ein erkennbarer **Schluß** derjenige sei, wo Rhythmus und Harmonie einen gemeinsamen Ruhepunct haben; der erkennbare **Anfang** ist mithin die Stelle wo ein Neues vorwärts dringend anhebt. Nun sind in der neueren namentlich instrumentalen Kunst oft Schluß und Anfang ineinander geschlungen in sogenannten **verschränkten** Rhythmen

d. h. solchen wo das letzte Glied der einen und das erste der anderen Periode einer und derselbe Ton ist. Solche Verschränkungen sind Verkürzungen des dyadischen Gesammt-Rhythmus, indem

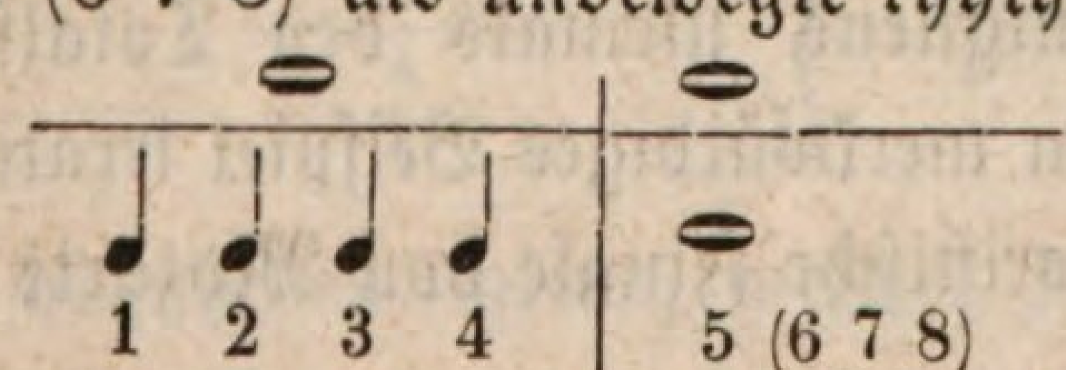
```
1 . . . . . . 8
              1 . . . . . . 8
                            1 . . . . . . 8
```

zusammen 22 statt der regelmäßigen 24 ausmachen, wo dann das energische Wirken der Melodie den einfach rationalen Rhythmus überwältigt.

Auch in der einfachen Periode gibt sich eine scheinbare Doppelstellung des letzten Gliedes kund, indem die Stelle 4 und 8 jedesmal als Zweites erscheint gegen 3 und 7, oder als Letztes gegen 1 und 5. Im folgenden Beispiel lassen wir die Zahlen 1 2 3 u. s. w. ganz allgemein gelten, so daß sie als einzelne Glieder (Viertel), oder als einfache Tacte ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ u. s. w.), oder als sogenannte zusammengesetzte ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{4}{2}$ u. s. w.) gelten können; dann ergibt sich, wie aus kleineren Gruppen größere in immer gleichen Verhältnissen von 1 : 2 sich multiplicationsweise entwickeln, und das Verhältniß von Hebung und Senkung im Kleinen und Großen gleichartig ist:

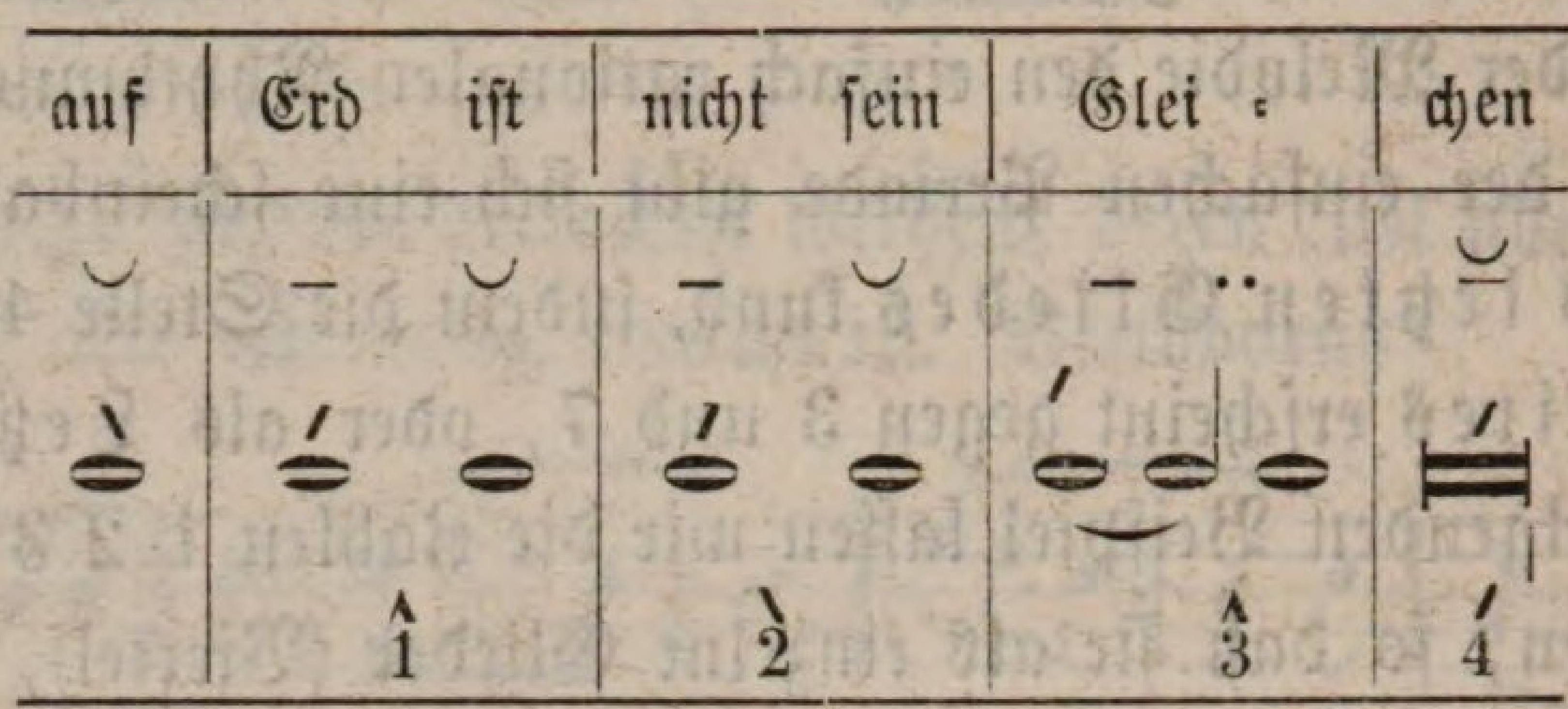
```
        ^         /              |       ^      /
a . . . 1    2    3    4 . . .   | . . . 5   6  7   8
        |____|    |____|         |       |___|  |___|
          ^         \            |          /      \
b . . . . 1         2 . . . . .  | . . . .  3      4
          |_________|            |          |______|
                 ^               |             \
c . . . . . . .  1 . . . . . . . | . . . . . . 2
```

Hiernach aber könnte es scheinen, als ob die Eulersche Regel (Tentamen p. 52, vgl. oben § 75. 77) sich im Kleinen, aber nicht im Großen bewähre, indem die drei obigen Reihen a. b. c jedesmal das Letzte als Zweites, nicht Erstes haben. In der That ist, wie sich aus dem Begriffe von selbst versteht, das Letzte immer ein Zweites zum Früheren. Dessenungeachtet erfüllt sich der Sinn jener Regel, indem das mit der Schlußnote beginnende rhythmische Gebilde — sei es Viertel oder Ganzes 2c. — ein beginnendes bleibt, ein Anfang der Ruhe, des nicht mehr zu Erregenden, was also im Schlußtacte vom $\frac{4}{4}$ Tact das fünfte Viertel sein muß, dem die übrigen (6 7 8) als unbewegte rhythmuslose folgen




Daher die alte Tonübung jede Finalis als Longa bezeichnete während das neuere Instrumentale oft statt des gehaltenen Schlußtones nur dessen Hauptaccent verwendet mit füllenden Pausen, somit die

ideale Rhythmik statt der körperlich erscheinenden sich genügen läßt. So erklärt sich, warum es beliebt geworden, im Tonsatze den weiblichen Reim oder trochaischen Ausgang –́ ⏑ nicht mit sinkendem Tacte zu schließen, wie das Wortmetrum gebietet, sondern ^ | ´ z. B. Leben ″ | ´, daher in der festen Burg die Schlußzeile gesprochen und gesungen wird:




Es ist also dieser melodische Tonfall nicht, wie es scheinen könnte, eine Verletzung des Wortrhythmus (gegen § 25), sondern eine freiere Deutung desselben, welche durch die Natur der Finalis, von unbestimmter Dauer zu sein um langsam verhallend auszuklingen, unterstützt wird. Dem Metrum ist genügt, indem die vorletzte Sylbe stark gedehnt wird | ; dem musicalisch rhythmischen Accente ist genügt, indem die Schlußsylbe eine nota prima in tactu geworden; beide sind darin versöhnt, daß die Schlußtacte $\overset{/}{3}$ $\overset{\backslash}{4}$ zwar als Hebung und Senkung sich verhalten, die Senkung selbst aber in eine mittlere Stellung geräth welche an beiden Naturen Theil hat. Sehr klar zeigt ein Gleiches das deutsche Gloria 1540 — Allein Gott in der Höh — dessen Aufgesang 8, der Abgesang 12 Tacte enthält. Einzelne schwedische und nordische Volkslieder schließen allerdings ‖ S. Geijer und Afzelius Svenska Volke Vysar u. a. Dafür aber tragen sie auch den Ausdruck des Unbefriedigten, in sich selbst nicht Zielenden, und sind so viel wir wissen theils solche die eines Instrumentalschlusses wie von aushallendem Harfenklange bedürfen, theils humoristische oder aus dem Wortinhalt verständliche, die eben dem Organisch-Nothwendigen sich launig spottend entgegen stellen und wenigstens niemals den Totalschluß eines größeren Ganzen bilden. — Ein merkwürdiges Beispiel irrationalen Schlusses enthält das köstliche humoristische Finale von Mozarts Es dur Sinfonie



8va bassa

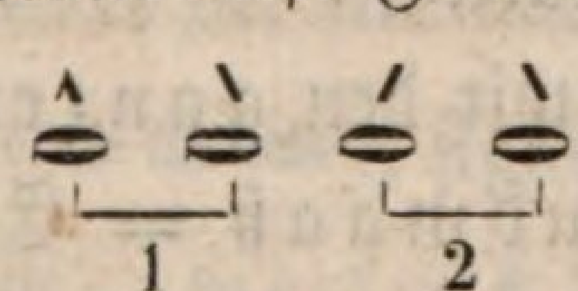
wo eine sechstactige Periode die Schlußnote im dritten Gliede hat. Die füllende Pause hinterdrein mildert das Auffällige nicht; uns scheint aus diesem Grunde jene Sinfonie besser zu Anfang als Schluß eines Concerts zu passen.

Ueberhaupt sind unebene Rhythmen im engeren Raume empfindlicher als im weiteren, z. B. 10 Tacte auffallender als 40, 11 unerträglich, 44 sehr wohl zu ertragen; letzteres auch darum, weil die Vierzahl mitwirkt, überhaupt alle Verdoppelungen wie im Harmonischen so auch im Rhythmischen consonant wirken. — Nimmt man nun hinzu, daß die antike Longa oder der moderne Schlußton stärksten Accentes sich vermöge seines energischen Ueber-Gewichtes als erstes (principales) Glied durchsetzen kann: so wird erklärlich, wie längere Rhythmen sogar irrationale Primzahlen ertragen, wo dann der Schlußrhythmus den Eindruck macht, aus 8 + 8 x + 1 . . . entstanden zu sein; wie denn in Beethovens C moll Sinfonie das Presto des Finale 83 Tacte zählt, in folgender Gliederung

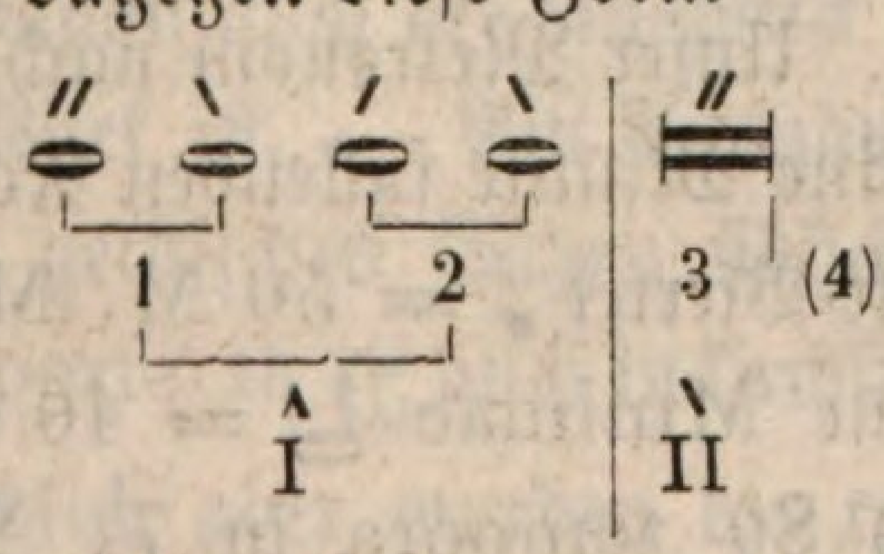
1. melodische Reihe, durch den Canon verschränkt und verlängert . . . . . . . . . . . . . . . . 42
2. accordische Reihe 5 . 8 + 1 . . . . . . . . . . 41
83

wobei nicht zu übersehen daß Beethoven wie er pflegt die Schlußnote als Longa versteht und durch die lange Fermate bezeichnet.

Ein nur logisches oder metaphysisches Erfüllen jener eulerschen Regel, aus dem Einzelnen ins Ganze angewandt, würde auch gradeswegs zur Unmöglichkeit führen, indem diese Form




nicht schlußfähig gelten dürfte, weil ein Zweites dem Ersten folgend das Schwächere sein müßte; dagegen diese Form




wiederum ein Neues anzuheben schiene, welches dem Vorigen gegenüber ein Zweites, Tonloseres wäre; woraus hervorginge, daß überhaupt gar kein Schluß möglich, wenn der reine Gedanke ihn construiren sollte. Wir sehen auch hier: neben dem allgemeinen Logos den die Logik lehrt, nimmt jedes specifische Geistesgebiet noch einen besonderen Logos in

Anspruch, der aus jenem allgemeinen ohne Zutritt eines neuen lebendigen Seins nicht erklärbar ist; daher die mathematische, speculative, ästhetische Theorie, obgleich der allgemeinen Logik eingeordnet, doch aus ihr allein nicht zu erlernen sind. Das logische Denken ist in der ästhetischen Theorie nicht ein herrschendes, sondern erfüllendes Moment, wie umgekehrt im Metaphysischen die Schönheit sich als Moment (oder Object) verhält.

79. Bei der Vergleichung verschiedener rhythmischer Gebäude ist es nicht gleichgültig zu wissen, wie rasch die absolute Zeitdauer, das Tempo, zu nehmen sei, und wie sich die Tempi früherer Zeiten zu den unseren verhalten, wonach sich dann auch entschiede, ob und wiefern die Alten die von uns gültig erkannte Rhythmik ebenfalls gültig halten. Sehr erwünscht ist nun, daß über die Tempi des 16.—17. Jahrhunderts eine sichere Kunde vorliegt in M. Prätorius Syntagma musicum (1619) 3, 88. Er sagt daselbst, daß 80 tempora eine halbe Viertelstunde füllen, 640 eine ganze Stunde. Da nun

1 tempus = 1 brevis 𝅜
= 2 semibreves ◇ ◇ (𝅝 𝅝)
= 4 minimae 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥)

so ergibt sich folgende Berechnung:

80 tempora füllen $\frac{1}{8}$ Viertelstunde = $7\frac{1}{2}$ Minuten, — bequemer Rechnung halber sagen wir: 8 Minuten, demnach füllen
10 tempora — 1 Minute, also
40 minimae — 1 Minute.

Tempus bedeutet das was wir den ganzen Tact nennen; die Minima ist des Tactes Grundmaaß = Einheitsgröße, gleichwie bei den Alten *χρόνος, σημεῖον*, mora. Kleinere Subdivisionen verhalten sich zu dieser als Bruchtheile zur gesetzten Einheit. Unser übliches Grundmaaß ist das Viertel (♩). Unser Metronom nach Mälzel zeigt 50 als langsamste Zahl der in Eine Minute fallenden Noten. Wir würden also unsere langsamen Andante-Viertel ♩ = 50 M. M. in gleichem Zeitraum singen wie Prätorius seine Minimae 𝅗𝅥 = 40 in der Minute. Weil aber Prätorius eigentlich 80 tempora in $7\frac{1}{2}$ Minuten setzt, so fallen genau $42\frac{1}{2}$ Minimae mit unseren 50 Vierteln in eine Minute zusammen, oder 85 mit 100 in 2 Minuten; nach unserer Meinung ziemlich langsam, doch in modernen Adagios nicht selten. — Proske († 1862) mus. divina T. I berichtet in der Vorrede p. LX, wie er die Minima nach dem Muster der päbstlichen Capelle singen lasse, welche der alten

Ueberlieferung folge; das Grundmaaß sei der historischen Tradition gemäß, im Einzelnen finde subjective Freiheit statt.

Bei der Erfassung jenes objectiv traditionellen Grundmaaßes ist nicht aus der Acht zu lassen daß auch im 16. Jahrhundert schon verschiedene Länge derselben Mensuralnoten möglich war; aber jede Abweichung von der ursprünglichen Geltung ward obwohl in einem künstlich schwierigen System von Proportionen doch rationell genug bezeichnet, um auf sicherem Grunde zu stehen, wobei natürlich vorauszusetzen daß Prätorius astronomisches Minutenmaaß nicht als mathematisch exactes sondern als practisch annäherndes zu verstehen ist. Dieses Maaß scheint sich bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu behaupten, worauf vielleicht noch das händelsche tempo giusto = richtige, gewöhnliche Dauer des tempus, hindeutet; mindestens eine wahrscheinlichere Erklärung als jene spöttische, die ein bekannter Lehrmeister aufstellt: tempo giusto heiße so viel als: Sehe jeder wie ers treibe, wie es wohl am richtigsten — giusto — klinge! . . allerdings eine harmlose Weise, dem Gutdünkel des Einzelnen wichtige Entscheidungen zuzuschieben, worauf es denn auch erlaubt wird das Allegro der Zauberflöten-Ouverture in 4—5 Minuten abzuschnurren, damit sie unverständlich bleibe: gegen Mozarts ausdrückliche Erklärung!

Unter den mancherlei Abweichungen vom integer valor notularum, der ursprünglichen Notengeltung, sind nun zweie als die wichtigsten zu merken: erstlich daß aller Tripel-Rhythmus von Alters her gedacht ist als beschleunigter gleichsam triolirter, drei statt zwei (oder drei gegen zwei) zählend, daher dann die brevis der mensura perfecta drei Semibreven gleich galt: 𝅜 = ◇ ◇ ◇ (𝅝 𝅝 𝅝), signirt $\frac{3}{1}$ d. h. drei Semibreven sollen ein tempus ausmachen; zweitens daß in vielen weltlichen Tonsätzen die Brevis selbst Grundmaaß des tempus ward, also 2 Breves 1 tempus ausfüllten, wovon auch der Ausdruck Alla Breve = nach der Brevis gemessen hergeleitet ist. — Am Ausgang des 16. Jahrhunderts ward diese Art auch in geistlichen Sätzen üblich, daher das Allabreve-Zeichen in mensura imperfecta 𝄵 auch in kirchlichen a capella Gesängen vorgezeichnet steht. Endlich aber wurden die runden Cursiv-Noten beliebter, daher die Semibrevis anstatt der Brevis übliches Grundmaaß, womit dann das Zeichen Allabreve 𝄵 die Bedeutung 𝅝 𝅝 (statt 𝅜 𝅜) erhielt.

Dieß vorausgesetzt, nehmen wir ein Beispiel großer rhythmischer Anordnung an Palestrinas Stabat Mater. Es ist in 6 Absätze getheilt,

welche sich durch volle rhythmisch harmonische Schlüsse von einander abscheiden; insgesammt füllen sie 192 tempora, das Product von $2^6 . 3$; die Einzelsätze sind

| | | |
|---|---|---|
| 1. Stabat — gladius . . . . | Tonart A . . . . D . . | 20 tempora |
| 2. O quam — spiritum . . . | „ G.. C.F.B..D.A. | 53 „ |
| 3. Eja mater — complaceam | „ E . . . A . . . | 20 „ |
| 4. Sancta mater — vixero . | „ G . . C F G. | 29 „ |
| 5. Juxta crucem — plangere | „ C . . . F . . . | 20 „ |
| 6. Fac ut portem — gloria . | „ F . . . D . . . | 50 „ |
| | | 192 |

Die modulationsreichsten Sätze, 2. und 4, haben durch Verschränkung und Mischung der Rhythmen die Tactzahl irrational; doch ist der Schluß beider eine 4tactige Reihe. Eigenthümlich reizend ist die Gliederung des 3. Satzes

I II
4 4 2 (1/1) 2 3 4

die übrigen noch künstlicher, in Wechselrhythmen ausdrucksvoll den poetischen Wortbildern nachgehend.

Jene 192 tempora würden nach Prätorius Rechnung: $80 : 7\frac{1}{2} = 192 : 18$, im Ganzen 18 Minuten dauern; eine unserem heutigen Gefühl zu lange Zeit. Nehmen wir nun aber, was die Ueberschrift und Signatur andeutet, alla breve a capella, hälften also den eben genannten Zeitraum auf 9 Minuten: so kommt diese Dauer dem Tempo ganz gleich, das wir in ähnlichen Fällen geistlicher Musik anzuwenden pflegen; eine unbewußte Tradition des Ursprünglichen, die unsere und der Väter Tonübung objectiv verbindet. — Auch der neuerdings beliebte Vorschlag, das Viertel gleich dem Pulsschlag des gesunden Mannes = 75 in der Minute, zu nehmen, trifft mit jener Tradition der 80 Minimae Allabreve (in der Minute) fast zusammen, und bezeugt demnach auf historischem Wege die nahe Uebereinstimmung des Organisch-Natürlichen mit dem Traditionell-Künstlerischen.

Damit wird nicht geläugnet, daß die Tempi zu verschiedenen Zeiten wechseln: dieser Wechsel trifft theils die gesammte Kunstübung, theils besondere Kunstarten. Die Gesammt-Uebung kann nach Zeiten und Orten rascher oder langsamer sein; so sang Luthers Zeit das Kirchenlied in seiner frischen Herzensfreude fast nochmal so rasch, als die 200 Jahr spätere pietistische Zeit, wo der Liedgesang in düstere psalmodische Rhetorik zerging,

weil der Calvinismus alle Schönheit fürchtend ihr nur im Trauermantel Zutritt gestattete, so daß Mattheson nicht unrichtig über die faulen schläfrigen Noten des Chorals seinen Unmuth ergoß. Hundert Jahre nach Mattheson ist der Kirchengesang wieder erheblich bewegter geworden, nachdem durch Geschichtforschung die ursprünglichen Tempi wieder entdeckt, und durch Vorgang vernünftiger Liederfreunde viele Gemeinden bewegt sind, diese Tempi im Gottesdienst herzustellen. Oertliche Unterschiede zwischen sangliebenden und minderbegabten Gemeinden, Stämmen und Völkerschaften, werden wohl immer bleiben.

**80.** Stärker ist die Abweichung geworden im weltlichen Gebiete, welches während des 16. Jahrhunderts vom geistlichen wenig verschieden, ja in Vielem ganz gleichgeartet war, seit dem Revolutions-Zeitalter aber in immer deutlicheren Gegensatz gegen das Geistliche getreten ist, so daß einige leichtblütige Weltkinder sich verlauten lassen: Weltlich gehe überall rasch, Geistlich langsam. — Die weltlichen Tempi sind seit Beethovens Jugend so unvernünftig beschleunigt, daß er selbst in späteren Jahren drohte, seinen sämmtlichen Allegros die Ueberschrift Adagio zu geben, damit sie nicht dem Tarantelstich unterlägen, sondern verständlich blieben. Verständlich ist — nach einer gewissen speculativen Ausdeutung — ein sehr relativer Begriff. Sei es denn; aber dann fragen wir, welchem Verstand zu Liebe denn die schönen Sinfonien, Concerte und Opern aufgeführt werden: dem Künstler, dem Director, dem Mitwirkenden und Kritiker, oder dem einfältigen Verstande der kunstbedürftigen Zuhörer? Diese letzteren verstehen **nicht**, wenn das Allegro der Zauberflöten-Ouverture (wie einst in Berlin rc.) in 4½ Minuten abgeschnurrt, und die wesentlich melodische Figur () zu einem schnalzenden Entrechat verzerrt wird. Erst seit kurzer Zeit ist in Leipzig ein Rückschlag eingetreten, da der progressus in infinitum jener verrückten Tempi sich todtlaufen mußte. — Verwandt mit jener krankhaften Beschleunigung, die Mozart Fieberhitze schalt, ist die eben so krankhafte Verlangsamung mancher Adagios, wo eben der übersteigerte Gegensatz wiederum ins Unverständliche hinein fällt. Um 1830 ward in Berlin die Don Juan-Ouverture so genommen

Andante ♩ = 50 M. M. =

Allegro 𝅝 = 66 = also über fünfmal schneller,

wo dann die gewaltigen Baßschritte zu Affensprüngen, die Gegenwindungen zu Heuschreckengezirpe wurden.

Weil nun der Glaube an die Objectivität der Tempi verloren war, so erfand man den Metronom, die Flüchtigen einzufassen: dem freien Künstler eine unerträgliche Fessel, der Wissenschaft aber sehr nützlich. Denn der Metronom hat neben manchen zufälligen Unzuträglichkeiten doch den Gewinn gebracht, daß wir wie oben geschehen, unsere Maaße mit denen der Väter vergleichen können, und Gewißheit finden über die Wahrheit und Vernünftigkeit historisch beglaubter Tempi; und auf derselben Grundlage ermessen wir, wie die päbstliche (sixtinische) Capelle den richtigen kirchlichen Vortrag 300 Jahre hindurch traditionell bewahrt hat.

---

## 2. Kunst-Formen-Lehre.

81. Bei den im Vorigen abgeschlossenen Erläuterungen der Elementarformen ist das Verhältniß von Vocalem und Instrumentalem zu einander noch nicht insbesondere betrachtet, weil beide elementar angesehen einerlei sind, indem sie gleichen Toninhalt hegen und gleichen Grundgesetzen folgen. Die Frage: was von beiden früher wirksam gewesen, beantwortet sich psychologisch (§ 19) dahin, daß des Menschen Naturgesang erst vom Instrument objectives Gesetz und Maaß empfängt, daher vor Erfindung der Instrumente maaßlos und kunstlos gewesen sein muß; historisch aber nehmen wir wahr, daß die hohe Kunst des Gesanges der höheren Instrumentalkunst zeitlich vorangegangen ist (§ 32). Hiernach möchte, mit Schellings Ausdruck, jener erste Standpunct als der vorhistorische, dieser als der historische zu bezeichnen sein. Alles was vor der schriftlichen Aufzeichnung geschehen, ist uns nur ahnungsweise, aus Sagen und Ueberlieferungen bekannt, und steht deshalb außer dem Historischen; alles historisch und schriftmäßig Beglaubte erzählt von bereits vorhandenen Instrumenten.

Jetzt aber, da wir der Betrachtung concreter Kunstwerke die an das specifische Tonmaterial speciell gebunden sind, uns nähern, liegt uns ob, den Unterschied von Sang und Spiel — wie man altdeutsch die menschliche und außermenschliche Tonkunst benennt — genauer zu bestimmen.

Von den Eigenthümlichkeiten der Menschenstimme ist eben so schwer zu reden wie von der menschlichen Fleischfarbe, die bekanntlich in der Malertechnik zu den unbeweisbaren unlehrbaren gehört, weil in ihr die Totalität des Lebens angeschaut wird in höchster Mannigfaltigkeit von Schön und Häßlich, Normal und Krank. Ungeachtet dieser ihrer Einzig-

keit halten wir jedoch nicht unrichtig, die Singstimme mit dem Instrumentalton zu vergleichen, weil dieser bei minderer Totalität desto mehr Specialität der Farbe hat, und weil der Mechanismus der Tonerzeugung durch Bänder Muskeln Wände Dehnbarkeit Luftstrom rc. in den Elementargebilden des Instrumentes leichter rational anzuschauen ist als in der unbegreiflich verschlungenen lebendigen Mechanik der Menschenkehle. Ueberlassen wir aber die physicalische Betrachtung der Organik den technischen Meistern, von denen neuerdings Sieber, Schwarz, Zamminer achtungswerth hervorgetreten sind, und beschreiben in Kürze die Wirkung der Menschen- und Instrumental-Töne.

Im classischen Alterthum gehörte der Chorgesang überwiegend den männlichen Stimmen; Knabenstimmen traten hinzu in Octaven, Weiberstimmen wahrscheinlich im Chore gar nicht. Gesang überhaupt gehört aber von Uranfang her beiden Geschlechtern, wie in Jerusalem: nur unnatürlich gewordene Völker, wie Engländer und Americaner, können im Gesange etwas Minderes finden was etwa dem Vornehmen, dem Manne nicht zieme. Jenem höhnenden Yankee gegenüber, der die Sanglust unmännlich und sclavischem Sinne verwandt schalt, erinnern wir uns Luthers und seiner Zeit, und der Heldenzeit Alt-Englands wo Bird und Tallis mit den Königen sangen, und unserer neuesten Körner-Lieder von 1813 und 1864: ob das mannhafte Heldenthum um 1813 und 1864 in America oder Deutschland größer, wird sich ja aus Thatsachen berechnen lassen.

Großer Chor d. h. von Männern und Weibern zusammen ist vorzüglich deutsche Art, in den letzten Zeiten sogar gehoben und gemehrt selbst in Vergleich zu Luthers Zeit. Der Name „Gemischter Chor“ sollte endlich verbannt werden: er hat einen Beischmack von „gemischter Gesellschaft“, während er in Wirklichkeit nicht eine unsaubre Mischung von Mönchen und Nonnen, sondern das gesunde Ganze, die volksthümliche menschliche Totalität ist. In unserem edeln vierstimmigen Gesange vernehmen wir beide Geschlechter in den Altersstufen der Blüthe und Mannbarkeit: Jungfrauen und Mütter, Jünglinge und Väter. Möge uns dereinst gewährt sein nicht bloß in lustiger Gesellschaft oder glänzender Kunstausstellung, sondern in Haus und Kirche die ganze Schönheit deutschen Gesanges wieder thronen zu sehen, wo zu einer wahren Feier des Herzens zusammen klingen: königliche Bässe, kühne Tenore, mystisch innige Altstimmen, Soprane im Glanze der Jugendherrlichkeit: es soll nicht Weissagung sein, aber Hoffnung, daß die Kirche diese höchste Seelenschönheit

des Klanges wieder gewinne, die von ihr ausgegangen ist und die ihr erbeigenthümlich zugehört.

Der Menschengesang hat Seele, Stimmung, kreisende Ströme innerer Wallung abzubilden; der Instrumentenklang hat mehr Farbe, Umriß, gleichsam zum Malerischen hinüber Deutendes zum Inhalt. Hiemit soll nicht der sogenannten Landschaftsmalerei das Wort geredet werden, als hätte die hohe Instrumental-Musik nichts Höheres zu sagen als dieses; auch soll nicht die vielbescholtene Malerei in der Musik schon hier ihr Urtheil oder ihre rechte Stelle empfangen: ist doch das Wort Malerei nur ein übertragener Ausdruck, über den sich zu ereifern wenig künstlerische Weisheit verräth. Dagegen ist hier wohl der Ort, das Instrumententhum im Allgemeinen anzusehen nach seiner Natur und Wirkung.

Welches das älteste Instrument gewesen, erzählen die Sagen verschiedentlich: bald ists die Flöte bald die Leier, die ein Gott den Menschen erfand. Aus vielen Völkergeschichten ist abzunehmen, daß Flöte Horn und Drommete den sogenannten Naturvölkern vorzugsweise angehören, das Saitenspiel dagegen höhere Bildung voraus setzt. Im 1 Buch Mose 4, 21 wird Jubal genannt als Vater der Geiger und Pfeiffer; Gesang mit Pauken und Harpffen ist ebenda 34, 21 ein Ausdruck der Freude. Hiemit sind drei Classen aller Instrumente angedeutet, die in Morgen- und Abendland zum wohlbestandenen Orchester gehören: Kinnor Ugab Toph = Lyra Aulos Tympana = Saiten Flöten (Drommeten) Pauken.

Die **tympana** (ὄργανα κρουστικά) haben zum Inhalt nur das Allgemeinste des Tonwesens, die rhythmische Betonung: eine cosmische Gewalt mit welcher als alleiniger Kunstquelle nur die niedersten Völker sich genügen lassen. Ursprünglich dumpf rasselnd, dann musicalisch gestimmt eintonig, werden sie erst später den höheren Tonkörpern als mehrtonige einverleibt. Das **Blaserohr** — Flöte Horn Posaune ꝛc. — ist natürlich anmuthend, der Menschenstimme im warmen Hauche verwandt, vieltonig stufenreich, nach Plato *πολυχορδότατος*, das tonreichste Instrument (chorda, chorde noch in romanischem Sprachgebrauch für Saite, Ton). Es entspricht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, hebt sich zu zürnendem und klagendem Pathos, und bildet die physische Gewalt des Tonreichs. — Die **Saite** [1] ist weit mehr des Menschen eignes Instru-

---

1) *Βιός* Bogensehne, *Νευρά* — beides auch für gespannte Darmsaite. Vielleicht von *Βιος* abzuleiten vio, dessen Diminutiven viola, violino, dessen Augmentativ Violone. Vio und Geige sind ebenfalls Eines Stammes, desgleichen die Fidel.

ment, ein künstliches Machwerk, dessen Ton erst erworben werden muß, und dann bei geringerer Naturkraft einen größeren geistigen Reichthum fordert und darbietet; so ist sie das (abstract) geistige Instrument geworden, welches von der Geige bis zum Saitenclavier die Königin der modernen Musik heißt, das Ethos in der Musik.

Wie Kinnor Ugab Toph in dieser dreifachen Aeußerung von Ethos Physis und Cosmos im alten Testament auftreten, in gleichem Beruf stehen auch im neueren Orchester die Geiger Bläser und Pauker zu einander. Der Geigenton hat näheren Zug zur Menschenstimme, nicht sowohl dem Klange als der Bedeutung nach; seine scharfe Unterscheidbarkeit nähert ihn der syllabirten Rede, während der Flötenklang mehr die Klangschönheit hervorkehrt; so erinnert das Ethos der Geige und das Pathos der Rohrklänge an das Verhältniß von Rede und Gesang. — Zum Verständniß des Späteren mag hier eingeschaltet werden, was von modernen Instrumenten allgemein wißbar und brauchbar ist.

Von **Schlag-Instrumenten** = organa crustica, brauchen wir vornämlich die Pauken, deren dumpfer feierlicher Ton den Rhythmus bedeutsam zeichnet, die Harmonie füllend unterstützt; denn sie sind stimmbar, und zwar meist im Umfang einer Octave F—f, innerhalb welcher die dem Tonstück angemessenen Töne als tonica und dominante gestimmt werden z. B. B—F, d—A, e—H, f—c u. s. w. Ihre Tonhöhe soll in älterer Zeit (allgemein?) 16füßig gewesen sein, so daß sie eine Octave tiefer stand als man las; heute sind 8füßige häufiger (vgl. S. 135). Die übrigen Instrumente dieser Art sind unstimmbar; die sogenannte türkische Musik (Banda): Becken, Triangel, große Trommel können zu jeder Tonart gebraucht werden, weil ihre Tonschwingungen dem menschlichen Gehöre unmeßlich sind nach Höhe und Tiefe, also nicht tönend, sondern rauschend wirken.

In der sogenannten **Harmonie-Musik** d. h. dem Gesammtchor der Bläser, sind hölzerne und metallene Instrumente zu unterscheiden. Die hölzernen, früher insgemein Flöten und Schalmeien geheißen, sind Flöte Oboe Clarinette Fagott; ihr Chor-Umfang, der die bequemen und brauchbarsten Töne umfaßt, ist

Flöte = flauto traverso: $d'$—$a^3$; fl. piccolo $d^2$—$a^4$

Oboe = hautbois: $c'$—$c^3$ ($h$—$d^3$)

Clarinette = Schalmei: $e$—$c^3$

Fagott = basson: $C$—$g'$ ($B_1$—$a'$ oder $b'$).

Diese vier Arten wurden vorzeiten gern verbunden zu fröhlicher Lust, Tanz, Friedensfeier; im heutigen Orchester stehen sie dem Geigenchor

untergeordnet zur Seite, weil ihre Natur eine mild vermittelnde ist: nicht gewaltig wie die durchhallenden Blechtöne, nicht gedankenvoll flüsternd wie das zarte Saitenspiel, aber ein Mittleres zwischen diesen und dem übrigen Orchester. Duettirend thun sich Flöten und Fagotte, oder Oboen und Fagotte oft zu einander, in gleichsam geigenhafter Unterredung; Clarinetten haben an beiderlei Duetten Theil, und stehen bald diesen zur Seite, bald ziehen sie mit ihren dampfenden Klängen hinüber in die Hornregion. So scheint sich der Chor der Rohrpfeifen wiederum in zwei Reihen, die redende und die singende, zu theilen; Aehnliches findet statt in der Blechmusik, wo die Posaunen und Hörner ebenfalls wie Rede und Gesang, d. h. wie discrete melodische Syllabirung und concrete harmonische Fülle zu einander stehen.

Der allgemeine Name der Posaunen ist Tromba, Drommete. Alle Posaunen können chromatisch spielen, alle Hörner bringen das Chroma nur stellenweise und mit Mühe heraus. Der Umfang ist für die

Baß-Posaune = Trombone Basso F—f′ (C—g′)
Tenor-Posaune = Trombone Tenore B—b′
Alt-Posaune = Trombone alto es—es².

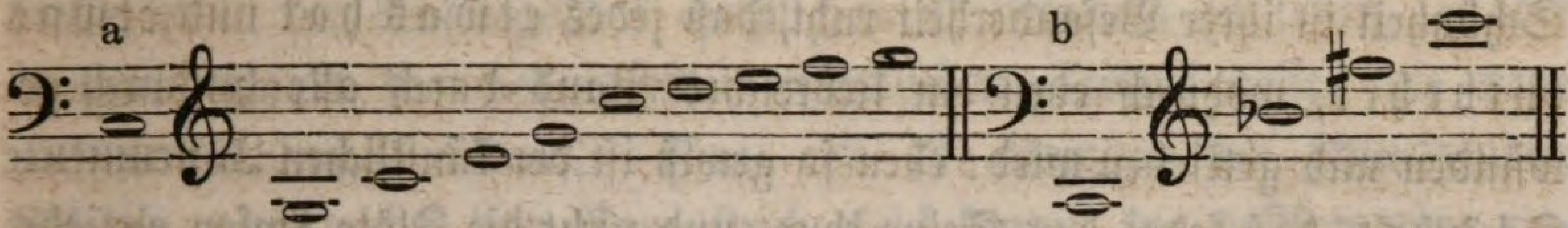
Die chromatischen Halbtöne werden durch Züge hervorgebracht, nicht durch Klappen und Ventile, wenigstens nicht in den ächten oder sogenannten Naturposaunen. Ventile erleichtern die Spielart, schwächen aber die glänzende Klarheit des Tones; sie sind erst in den letzten 50 Jahren aufgekommen, als in dem langen Frieden die Militärmusik gelüstete auf Paraden und Tanzböden es den Geigen gleich zu thun.

Das Horn, Waldhorn = Corno hat den reichsten üppigsten Naturklang, vornämlich durch Bewahrung der ursprünglichen, nicht durch moderne Ventile verdorbenen Naturtöne. Alle Instrumente — Geigen Flöten und Drommeten — haben diese Töne in der bekannten Reihe

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | (7) | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C | c | g | c′ | e′ | g′ | (♭′) | c² |

als die ursprünglichen, welche sich bei natürlicher Behandlung von selbst ergeben. Das Waldhorn nur hat sie in besondrer Schönheit, bleibt bei dieser Natur stehen und gibt andere Töne nicht willig her. Es ist daher in seiner Grundtonart unbeweglich, und muß um verschiedenen Tonarten zu dienen, umgestimmt werden, was durch Setzstücke oder Bogen geschieht, die zwischen Mundstück und Rohr eingeschoben werden. — Außer den oben erwähnten Naturtönen werden aber auf den Waldhörnern noch einzelne mittlere Scalentöne durch Stopfen mit der Hand in der Stürze hervorgebracht, welche immer gedämpft und laulich klingen; außerdem

werden in den oberen Regionen die scalenhaften Töne c d e f g ziemlich leicht hervorgebracht durch Verengen des Mundes und Athems. So ist nun die vollständigere Horn-Scala




wie bei a die im Orchester gebräuchliche; die übrigen bei b angeführten Töne sind schwieriger; die Enden der vier Octaven: C—c³ durch Athemkünste, die chromatischen den beiden Dominantscalen zugehörigen durch Haltung und Stopfen zu erzielen. Mit veränderten Bogen (Setzstücken) wird nun die Tonhöhe dieser Natur-Tonreihe verändert, während die Intervalle, daher auch die Schrift, unverändert in C stehen bleiben. Man schreibt daher







Es ist nämlich der Klang des Horns in C, dessen Rohr auseinander gewunden 16 F. lang ist, eine Octave tiefer als geschrieben; es klingt also Corno in C: c′ = c; Corno in D: c′ = d; Corno in F: c′ = f, also e′ = a u. s. w.

Die Trompete = tromba, clarino steht im Klange den Posaunen näher, in der Behandlung dem Horne; denn sie hat Neigung zur syllabischen Schärfe, und ist doch, falls sie nicht durch moderne Ventile umgewandelt ist, der vollständigen Scalen unfähig oder unergiebig. So erhöhet sie die Schallkraft und entbehrt der geistigen Selbständigkeit.

Sämmtliche Ventil-Instrumente nebst dem durch vermehrte Klappen veränderten Flötenwerk dienen dem nicht künstlerischen sondern verkünstelten

Bedürfniß der Allerwelts-Vermittlung oder Verallgemeinerung, wonach die Geige blasen soll und die Trompete geigen. Es ist kein Gewinn der Kunst wenn jeder Alles kann; und so gewiß wie in den Naturdingen die Schönheit in ihrer Besonderheit ruht, daß jedes etwas hat und etwas entbehrt, wodurch eben ein liebreiches Band durch alle hindurch gewunden und getrieben wird: eben so gewiß ist der künstlichen Instrumente Schönheit, daß jedes das Seine thue, und nicht die Flöte Hosen anziehe, die Locomotive tanze, die Orgel ächze und wimmere ꝛc. Im gesunden Orchesterklang, worauf Mozarts und Beethovens herrliche Werke gebaut sind, haben die Allerwelts-Instrumente keine Stelle. Ein Blase-Orchester zur Don-Juan-Ouverture verwandt vermindert deren Schönheit, und selbst die beste Ausführung entschädigt nicht für den Mangel des Geigentones.

Das gesammte **Saitenspiel** zerfällt in Harfen und Geigen[1], die sich wiederum als hallende und redende zu einander verhalten: denn die Harfen nebst Leier, Guitarre und Zither sind mehr accordisch klangreich, die Geigen sprechen vorzugsweise discrete Melodien. Davids königliche Harfe ist uns ferne, aber nicht ganz fremd geworden; denn es gibt noch 15- bis 22tonige ländliche Harfen zu bescheidnem Tanz Spiel und Gesang; die prächtigen Erard'schen mit 5 oder 7 chromatischen Pedalen umfassen den Umfang eines mäßigen Claviers: $C$—$f^{\underline{\underline{3}}}$, auch wohl $C$—$c^3$ oder $B_1$—$f^{\underline{\underline{3}}}$ und ähnliche. — Harfe Leier und Guitarre sind verwandte nach der Spielart: es ist die gerissene Saite, die in voller Freiheit ausschwingend weit klarer als alle Bläser den Ton sammt seinen Obertönen zu hören gibt, und somit die reine Leiblichkeit der Harmonie, den reichen Naturklang erklingen läßt, an dem sich schon die ältesten Menschen den Zauber des Dreiklangs erlauscht haben mögen, Jahrhunderte bevor der Dreiklang selbst als Princip aller Harmonie erkannt und sein Mysterium offenbar ward. Die griechischen: Lyra, Kithara, Phorminx, sind alle harfenartig, aus gerissenen, nicht gestrichenen Saiten die Töne erzeugend; unterschieden nur nach dem Mehr und Minder der Saitenzahl; je mehr Saiten, desto mehr scalenhaft melodische Ausgiebigkeit, bei den griechischen Leiern meist zu zwei Octaven; je weniger Saiten, desto mehr Beharren bei dem einfach Harmonischen, des Menschengesanges Hintergrund. Die einfachste Natürlichkeit unterscheidet dieses Tongezeug von allen übrigen, und gibt ihm zugleich den äußeren Vorzug, vor allen am meisten plastisch bildhaft zu

---

1) Statt des vielsilbigen „Bogeninstrument, Streichinstrument" ist das bequeme altdeutsche Wort Geige vorzuziehen, wie noch in Oesterreich geschieht.

sein: wie anders eines Harfners stilles königliches Bild, neben dem handwerkhaften Sägemann, dem Geiger, oder dem pausbackigen Trompeter!

Die Erfindung des Bogens, historisch noch nicht sicher ermittelt, vielleicht in die Anfänge des christlichen Mittelalters zu setzen, ist der Ausgangspunct der bedeutenden melodischen Technik dessen die neue Instrumentalmusik bedarf. Nun erst ist vermöge der schmelzenden Schärfe worin nichts dem Bogenstrich gleich kommt, die vollkommene redende Melodik nachgebildet, und eben so weit über die Menschenstimme hinaus geführt, wie sie an Seelenschönheit hinter ihr zurück bleibt.

Seit dem 18. Jahrhundert wird die große Zahl der mancherlei Geigen ins Enge gezogen, um zeitgemäß concentrirt und disciplinirt zu werden, so daß wir uns seitdem mit vier Geigen je zu vier Saiten begnügen, die folgendermaaßen accordirt (§ 48) d. h. gestimmt sind

Violino = Discantgeige: g d′ a′ e²

Viola = Altgeige, Viola di braccia Armgeige Bratsche: c g d′ a′

Violone = große Baßgeige: E A d g, 16füßig im Klange, also $E_1$ $A_1$ D G — hat den Namen Contrabaß von der gegen die obere Geige umgekehrten Stimmung.

Violoncello = des vorigen Diminutiv, kleine Baßgeige, bassetto C G d a; — größer als die ältere Viola di gamba (Geige die mit den Beinen gehalten wird), kleiner als das augmentative Violone;

sie stehen also quinten- und octavenweis unter einander, ähnlich den Menschenstimmen. Ihr Gebrauch ist von Alters her vornämlich der weltlichen Kunst zugewendet: zum Tanz, zu geselliger Freude, zur Stütze oder Abschattung des gesungenen Liedes (daher der Name der alten Tanzform Gigue, Guique = eine Geige, ein Geigenstrich); daraus zweigte sich ab ihre Anwendung im dramatischen Recitativ seit 1600, danach der Zutritt zu geistlichen Oratorien und fantastischen Opern.

Die Aufmerksamkeit auf die Klangfarben, obwohl den Alten nicht unbekannt, war doch jenem derben Geschlecht nicht so nahe liegend, daß sie sich viel kümmerten um specifische Instrumentation. Daher lesen wir in alten Stimmen und Partituren manchmal instrumentum tertium, quintum, sextum u. dergl. wobei den Ausführenden frei steht Geigen oder Flöten oder Posaunen zu verwenden. Bedeutsamer wird die Klangfarbe seit Verbreitung der weltlichen Oper, Ursache und Wirkung der immer reizbarer werdenden Nervosität, die das neue Geschlecht vom alten unterscheidet. Seit Haydns Quartetten und Sinfonien werden Bläser und Geiger mit mehr Wichtigkeit angesehen und so auch ihre Eigenthüm-

lichkeit schärfer geschieden; ohne diese Scheidung wäre weder Mozarts plastisch-bildreiche noch Beethovens dialektisch-gedankenreiche Instrumentalität möglich gewesen; sogar eine „Philosophie der Instrumental-Klangfarben, Tonarten“ rc. wollte man C. M. v. Weber verdanken, obwohl diese von S. Bach und Händel längst entdeckt und geübt war.

Jetzt also tritt das Orchester in Doppelchören der Geiger und Bläser, oder — wie Beethoven liebt — im dreifachen Chor der Geigen Flöten und Posaunen auf. Ueberall wo ein solider Inhalt strenge Formen erheischt, wird der Geigenchor die menschlich-ethische Mitte ausmachen, die übrigen dagegen das Reich der Luft, des liebreizenden oder erschütternden Naturklanges darstellen.

Diesem lebensreichen Gesammtchor gegenüber steht das einsame Spiel, welches entweder Rückkehr zum Ursprung der melodischen Selbstgenügsamkeit, oder Ueberschwang der schrankenlosen Empfindung bedeutet. Alle Instrumente werden übungsweise solistisch gebraucht; zu melodischem Genuß eignen sich nicht alle, sondern mehr die tonreichen des mittleren und höheren Umfangs; freie Fantasien künstlerischen Werthes gehören den wenigsten zu. Aus Uebung und Lüstlichkeit zusammen gelöthet ist das unkünstlerische Virtuosenthum, dessen Name sogar anfängt in Verachtung zu fallen, seitdem es seine Privat-Uebungen der Welt als Kunstgenuß verkaufte, während es zu Matthesons Zeit in Ehren stand. Gottlob aber ist noch nicht ganz erloschen was Bachs und Mozarts Beispiel angezündet hat; in größerem Maaße heilsam ist die wachsende Uebung an größeren Chorwerken, vocalen und instrumentalen, die doch einmal das Fleisch und Blut der hohen Kunst bleiben.

Unter den einsamen Instrumenten sind die Claviere hervor zu heben, weil ihnen die Fülle eines Gesammtkörpers innewohnt, die ihnen gestattet, in Einsamkeit ein chorisches Ganzes darzustellen. Dieser Vorzug des Claviers macht es zum Liebling der Liebhaber, zum Rüstzeug und Schatzhaus des Künstlers; daß ihm gegenüber die sinnliche Schönheit des Klanges zurück steht, ist ein nicht so erheblicher Mangel als der andere, daß es seinen Vorzug die Gesammtheit der Scalen und Accorde fertig hinzustellen, nur durch Aufopferung der Naturtöne gewinnt, daher das Gefühl für die Wahrheit der Urharmonie verdunkeln kann. Denn es liegt im Wesen aller Claviere, nur fertige, stehende Töne zu besitzen, nicht den Ton erst im Spiele zu erzeugen; alle Versuche diesen Mangel zu heben, sind vergeblich gewesen weil jede derartige Wandlung die Reinheit der Tonstufen beeinträchtigen muß; und wäre selbst ein mechanisch genügendes Mittel gegen jenen Mangel erfunden, so würde und

müßte es abgewiesen werden weil es, zumal bei der Orgel, dem ihnen beiwohnenden Character der *Objectivität des Tonwesens* zuwider ist.

Die Namen Clavier Claviatur Cembalo Clavicembalo bezeichnen immer nur die Gesammtheit der Claves oder Tasten, nicht das Material, welches mit gleichem Rechte Pfeifen Saiten und Stäbe sein können, daher Clavier oft statt Orgel gesagt ist (vergl. Bach W. 3, 171. 173). Damals unterschied man auch wohl Portativ und Positiv = tragbares Kammerclavier und stehendes Orgelclavier.

Das moderne *Fortepiano*[1] hat allerdings den Vorzug größerer Klangschönheit vermöge der sauberen und starken Metallsaiten, aber sein forte und piano ist, wie virtuosisch auch gehalten, doch immer ein mechanisches der eigenen Tonseele entbehrendes; bei der Orgel sind vollends alle Schweller u. dergl. bisher verunglückt: mit Recht! denn es soll bei dem steil ergossenen Tone, der ein Gleichniß ewiger Töne ist, sein Bewenden haben. Bedeutsamer und mehr specifischer Klangschönheit nähernd ist der *Gebrauch des Dämpfer-Pedals* am modernen Kammerclavier, durch welchen nicht allein ein ätherisches Harfenklingen hinein tönt, sondern auch die mangelnden Naturtöne gleichwie aus dem Schleier hervortreten. Dem Uebermaaß des Pedals zu wehren erinnere man sich, daß S. *Bach* der das moderne Clavier-Pedal nicht kannte, ähnliche Harfenklänge erreichte durch *liegende Töne*, Orgelpuncte u. dergl. welche von selbst schon, auch bei schwachem Tonkörper, ein leises Mitklingen bewirken, indem solche Stellen wie a




ganz den Klang von b vernehmen lassen, *auch ohne Pedal*, wie man sich leicht überzeugt, wenn man das untere c *unklingend* d. h. mit klanglosem Niederdruck der Taste anschlägt.

Zu jenem Vorzuge kommt die harfenähnliche Schlagkraft, die das Clavier stellenweise über das Orchester erhebt. Beides zusammen gibt nun einen gewissen Ersatz für natürliche Klangschönheit; aber dieß ist doch nicht des Clavieres eigentliche Macht, wie man leicht gewahrt beim Zusammenklang von Clavier und Geige oder Orchester: sondern seine Macht und Beruf ist, in dem kältesten, daher objectivsten Klangmaterial den brei-

1) woraus die pariser Sprache abkürzt piano! und den Spieler pianiste betitelt.

testen Untergrund für freie subjective Ergüsse zu besitzen, auf dem abstract universalen Tonbrett alle Fülle des lebendig melodischen und harmonischen Inhalts zu concentriren, und alle Naturschönheit dem Gedanken unterthan zu machen. Und eben darum ist es ursprünglich ein Instrument für das Kämmerlein, nicht für die große Welt.

Ganz richtig unterschied das bachische Zeitalter die Kammermusik von der öffentlichen, wies der ersteren alles Solistische zu, und brauchte das Clavier öffentlich mehr begleitend als selbständig; ingleichen die übrigen Einzel-Instrumente. Unsere modernen Solo-Productionen vor aller Welt haben einen Zug von Eitelkeit und führen dahin. Läugnen dürfen wir nicht, daß neben den verderblichen Auswüchsen dieses Gebietes auch Besseres Geistvolleres gelungen sowohl an Tondichtungen als Aufführungen. Bach und Händel leisteten so öffentliche Ton-Schaustellung selten und in bescheidnen Maaßen. Die jener Zeit von Chph. Gottl. Schröter erfundenen, von Silbermann 1726 ausgeführten und verbesserten Fortepianos waren anfangs ein theurer Luxus-Artikel, und zu Bachs Zeit noch nicht so verbreitet wie zu Mozarts Zeit; Bach selbst pflegte auf antiken Clavicembali zu spielen. Mozarts Jugend fiel in die Anfänge der verbreiteten neueren Mechanik, die er wohl zu nutzen verstand und durch sein zauberisches Spiel und liebliche verlockende Tonsätze Wunderbares wirkte, aber auch Anlaß gab daß die Claviere immer größer prächtiger klangreicher heranwuchsen und sich immer mehr anmaßten öffentlich selbständig zu sein. Auf diesen Zustand sind Beethovens Clavierwerke der späteren Zeit gegründet, und von da ab ist das Solistische zur Oeffentlichkeit gediehen in einer Weise die dem Kleinen zu viel Raum gönnt und die Eitelkeit groß zieht. Selbst Beethovens Sonaten, Duetten und Trios sind nicht alle zur Oeffentlichkeit der Schaustellung geboren; doch sind ihrer viele des großen objectiven Gehaltes willen auch dazu befähigt, während die übrige gesammte Solisterei richtiger zu Hause bleibt, weil sie den Raum des Chorischen verengt und dem paganinischen, lisztschen u. a. schlechten Spielwerk desto mehr Raum bietet, um die Musik aus der Welt zu treiben. Sage man was man wolle vom Recht des Subjects, der tieferen Subjectivität, der zarteren „Bedürfnisse der Jetztzeit“: der hohen Kunst und ihrer erhebenden Weltwirkung bringen sie mehr Hemmung als Förderung.

**82.** Einleuchtend sind die äußeren Unterschiede: Vocal ist das der Menschennatur Angemessene in leibliche Schranken Gebundene, seiner Mittelstellung zwischen Natur und Geist Entsprechende; Instrumental ist das wortlos tönende, über die Menschennatur hinauswachsende reine Klanggebiet, welches als reines Naturmaterial vom Geiste schrankenlos

gebraucht wird. Der Gegensatz bethätigt sich im Umfang, Dauer, Stärke und Farbe der Töne.

1. Der **Umfang** der einzelnen Menschenstimme beträgt durchgängig anderthalb, selten zwei Octaven

Sopran c′—g″ oder d′—a″ oder e—h″, selten $c^1$—$c^3$ (1½—2 Oct.)
Baß F—c′ oder G—d′ selten F—f′

Denn durchgängig ist der Umfang eines guten Sängers eine Undecime oder Duodecime (c—f′ c—g′) also ein harmonisches Verhältniß des tiefsten und obersten Stimmtones. Eine Octave mindestens besitzen alle Sangkräftigen; zwei Octaven und was drüber ist, werden auch bei ungewöhnlicher Naturgabe nur durch künstliche Uebung gesichert. Die Umfänge (ambitus) der Chorstimmen sind folgende:




Der Gesammtchor der Menschenstimmen umfaßt also vom tiefen Baß bis zum hohen Sopran drei, höchstens viertehalb Octaven G—g″ oder F—a″ oder E—h″ (b″).

Die vier Menschenstimmen nach Geschlecht und Alter abgetheilt ergeben als die angemessenste und vollständigste Stimmfülle den sogenannten reinen Satz (§ 65); denn in ihrem Zusammenklange können alle Accorde vollstimmig erklingen, und die Verbindung der drei- und vierstimmigen Harmonien (Dreiklänge und Septimen) unter einander hat Raum sich melodisch frei und klar zu bewegen. Auf diesen Gesammtchor sind daher die meisten und besten der classischen Chorsätze gegründet, während einseitige Männer- oder Frauenchöre von den bedeutendsten Tonmeistern selten angewandt sind, weil innerhalb der klösterlichen Enge dieses ad aequales Gesanges — 1½ bis höchstens 2 Octaven — die ganze Harmonie bei beweglicher Cantilene sich nicht frei entfalten kann. Hat doch C. M. v. Weber seine schöne volksthümliche Melodie: Was gleicht wohl auf Erden — deren Umfang doch nur eine Decime beträgt, dem Männerchor nicht zu singen gegeben, weil er in d gesetzt den Tenoren zu hoch, umgesetzt in a den Bässen zu tief würde; und hat deshalb die treffliche Melodie gar nicht singen lassen, sondern die Menschen müssen die Instrumental-Melodie accompagniren! eine Verkehrtheit, die nach solchem Vorgange nur zu oft wiederholt ist. — Daß aber Männer und Weiber (oder Knaben) sich in der That octavenweis zu einander verhalten, also

das Männer-c′ des Tenors im Violinschlüssel c″ notirt, eine Octave tiefer klinge als das c″ des Sopranes, das will dem natürlichen Menschen anfangs gar nicht einleuchten, obwohl es sinnlich erweisbar, der rechnenden Wissenschaft von jeher bekannt, und dem musicalischen Ohre wohl vernehmbar ist: ein Beweis, daß auch das Reinsinnliche dem Menschen nicht immer reinsinnlich ist, und unser sogenanntes natürliches Gehör, um Tonverhältnisse richtig zu fassen, erst wieder geboren werden muß zur ersten Natur.

Die alten Sangschlüssel




Nr. 1 geben jedesmal die Stelle des (eingestrichenen) c′ als eines von allen Stimmen zu erreichenden Tones an, und gewähren den Vortheil, durch das gewöhnliche Notensystem ohne Hülfslinien die ganze Melodie bis zum Umfang einer Undecime zu zeichnen. — Die anderen dieser Schlüssel (Nr. 2) sind seltener, die ersten häufig in Sangpartituren, daher nicht allein Künstlern sondern auch Liebhabern nützlich zu wissen.

Die Instrumente haben mannigfaltigen Umfang, wenige wie die Pauke mögen sich an Einer Octave genügen lassen; die meisten haben mehr als zwei; der Gesammtchor aller Instrumente, die Orgel eingerechnet, kann auf neun, das Dreifache der Menschenstimmen gebracht werden. Aelteste Orgeln sollen drei oder viertehalb Octaven besitzen F—f″ oder F—c‴; die gewöhnlichen späteren haben vier: C—$c^3$; über das Bedürfniß hinaus gehen einige neueste. Denn dem Bedürfnisse wird genügt wenn die Orgel alle Menschenstimmen begleiten und einschließend umhüllen kann; außerdem aber ist in der Anwendung der Registerzüge Gelegenheit gegeben zu bedeutender Erweiterung, so daß

C — c — c′ — $c^2$ — $c^3$ (4 Octaven)

nach unten erweitert wird zu zwei Octaven, mit 16 Fuß und 32 Fuß Pfeifen, wo das $C_2$ = 1 Octave unter Contra C, (16 Schwingungen in der Secunde) den Grundton bildet; nach oben lassen sich durch 4 Fuß, 2 Fuß, 1 Fuß, drei Octaven zusetzen, wonach der Gesammtumfang der großen Orgeln

$C_2$ — $C_1$ — | C — c — $c^1$ — $c^2$ — $c^3$ — | $c^4$ — $c^5$ — $c^6$

32 Fuß 16 Fuß 8 Fuß 8 Fuß 8 Fuß 8 Fuß 4 Fuß 2 Fuß 1 Fuß

neun Octaven fassen würde, zwei oder dreie mehr als moderne Orchester und Flügel. Die äußersten Töne der Tiefe und Höhe — 16 bis 8192 Schwingungen in der Secunde — sind dem menschlichen Ohre nicht allein klingend, sondern nur mit anderen menschenähnlichen Klängen verbunden vernehmbar: es wird aber die gesammte Schallkraft vermehrt durch den Zusatz halbvernehmbarer Stimmen die in gradem d. h. Octavenverhältniß zu den mittleren stehen; diese aber, die mittleren oder sogenannten Bruststimmen sind der Kern des Klanges, immer dessen schönster weil menschenähnlicher Theil.

Die Schranken des Umfangs gereichen der menschlichen Stimme nicht zur Unehre, da auch in der übrigen Natur die niederen Creaturen weniger maaßvoll bestimmte Körper haben als die höheren; beim Menschen ist der Unterschied des größten und kleinsten (erwachsenen) Körpers, überhaupt der rhythmischen Formation, verhältnißmäßig geringer als bei Steinen und Sträuchern, Kröten und Schlangen. Unrichtig ist, allgemein genommen, die Voraussetzung oder Tendenz, das rhythmisch umschränkte bestimmtere Wesen an sich für das geringere zu achten, wie Hegel thut Aesth. 3, 161 vgl. dagegen Hauptmanns Harmonik ꝛc. II. § 103. Krügers Beiträge für Tonkunst S. 157.

2. Ebenso ist die **Dauer** der Menschenstimme an ein bestimmtes Maaß des Athems gebunden, der Instrumente Klang hierin freier, unbegränzter. Abgesehen nämlich von außerordentlicher Lungenkraft und von künstlerischer Ausbildung des Athmens gibt es auch hier ein menschlich mittleres Maaß, wie aus den alt italienischen Kirchengesängen zu merken, wo z. B. die Palestrinischen, — jenen § 79 erläuterten Maaßen ähnlich, (wonach 40 Minimae in eine Minute fallen) — durchschnittlich 2 tempora oder 8 Minimae auf einen Athemzug bringen, im allabreve das Doppelte. — Wie sich hiergegen die Instrumentisten großentheils im Vortheil befinden, so ergibt sich ganz von selbst daß ihnen mehr Anlaß und Gelegenheit langer Cantilenen die über jenes Maaß der 2 tempora hinaus ihre Clauseln bilden, geboten wird. Die Königin des Orchesters bedarf des Athems nicht, der Arm hält länger aus als die Lunge. Den Bläsern kann theilweis nicht mehr als den Sängern zugemuthet werden; doch ist ihnen größere Freiheit des Athmens gegeben, weil sie nicht ans Wort gebunden sind. Im Ganzen sind die Instrumente unermüdlicher, weil der Spieler weniger die ganze Persönlichkeit einzusetzen hat als der Sänger; es dürfen daher die Einzelsätze des Instrumentales länger sein als die vocalen: ein 400tactiger Sinfoniesatz ist erträglich, ja beliebt, ein eben so langer Vocalsatz a capella würde lästig fallen. Dahin-

gegen Totalgebilde der cyclischen und dramatischen Formen von mehr als einstündigem Umfang sind wohl nur in der Verbindung von Spiel und Gesang annehmbar; die einstündige C dur Symphonie von Fr. Schubert ermüdet trotz ihres genialen Inhalts, weil aller Instrumentenklang der Klangfarbe das Uebergewicht gibt, welches das Gehör durch steigernde Reize abstumpft. Menschenstimmen aber sind nicht bloß Farben sondern Persönlichkeiten; daher das Verweilen in ihnen auf die Dauer d. h. in Total-Gebilden größeren Umfanges, doch noch erträglicher wäre, als ein mehrstündiger Totalsatz von Instrumenten. Bezüglich der Dauerbarkeit der Singstimme ist noch nachträglich zu bemerken, daß sich eben hier die italische Singkunst in vollem Lichte zeigt, indem sie große Tonmassen und lange Cantilenen ohne Schaden des Vollklanges mit naturgemäßen Ruhepuncten der Stimmen zu gestalten weiß, so daß — gegen die Auffassung furchtsamer Dilettanten! — ein palestrinischer Chor die Stimme körperlich weniger angreift als mancher moderne Männersingsang.

3. Die **Tonstärke** der Menschenstimme ist ebenfalls ein Mittleres zwischen den Endpuncten instrumentaler Kräfte. Gesunde Sänger übertönen die Flöte, stehen den Geigen und Schalmeien ungefähr gleich, und unterliegen dem Posaunenklange: Verhältnisse die Mozart im Opern-Orchester zu achten wußte, dagegen manche spätere Klangfarbenklekser sie mit Füßen treten. Ein allgemeines Maaß dafür ließe sich vielleicht physicalisch ermessen; practisch hat sich bewährt, daß das Orchester zum Stimmchor am schönsten und verständlichsten sich verhalte in dem Verhältniß orch. voci = 1 : 3; ein engeres Verhältniß = 1 : 2 wäre eben erträglich, 1 : 1 unbequem, meist unerträglich; ein weiteres = 1 : 4 würde besser wirken als ein engeres, voraus gesetzt daß nicht wie in einigen Lärm-Opern die Instrumente den Hauptinhalt zu sagen haben, die Sänger nur accompagniren. Das Verhältniß des Orchesters zu den Soli ist ein freieres, incommensurables, daher den Stümpern gefährlich.

4. Die **Farbe** beider Tonkörper unterscheidet sich am klarsten für das Gemüth, und ist am wenigsten in verständige Formeln zu fassen. Der Gesang hat eine Fülle mannigfaltiger individueller Klangfarben, bezeugt sein Eigenleben — stark oder schwach, scharf oder lieblich — sowohl in einzelnen als gesammten Stimmen, und spricht persönliches Leben auch in der Wandelbarkeit, Biegsamkeit, Eigenwilligkeit der Färbung aus. Das Instrument hat eine kleinere Stufenleiter der Farben; denn abgesehen von dem verschiedenen Klange der tiefen und hohen, der natürlichen und gegriffenen Töne, der größeren oder geringeren Spielschönheit, ist doch eine Geige der anderen ähnlicher als je eine Menschenstimme der

anderen. Zwar unterscheiden sich die Geigen, auch hierin menschenähnlich, durch größere Mannigfaltigkeit von allen übrigen Tonwerkzeugen: ja es kann fast jedes Instrument durch Material und Behandlung die Menschenstimme in Einzelnem übertreffen; aber die höchste Schönheit des bewußten Seelen-Ergusses erreicht kein Instrument; dieses Specifische des Gegensatzes ist jedem Hörer vernehmlich.

Wesentlich mitwirkend zur Tonfarbe sind die Temperatur-Verhältnisse von Reinheit und Annäherung, oder mathematischer, künstlerischer und conventioneller Intervalle, genauer: das Wechselwirken von Natur und Temperatur in allem was großem Chorklang angehört. Menschenstimmen allein singend temperiren nicht, so lange sie im Diatonon verweilen, wie auch das erstgesetzte Diatonon eines *σύστημα ἀμετάβολον* — bei uns Cdur — als untemperirtes gilt, und die Orgelmixturen durchaus untemperirt sind.

So ist den Menschenstimmen die größte Lieblichkeit und Schmiegsamkeit neben der größten Klarheit und Wirklichkeit des Klanges gegeben, daneben aber ein mystischer Lebenshauch den kein äußeres Tonwerkzeug erreicht. Ebendeshalb aber haben die Menschenstimmen wieder ein Minderes an fester specifischer Local-Farbe, dem sogenannten Tonarten-Character. Es ist bekannt, daß unser Clavier, trotz oder wegen der „gleichschwebenden" Temperatur (welche alle Quinten verengt und alle große Terzen erhöht) doch immer den specifischen Character der Tonart ausprägt und festhält, und zwar weil die sogenannte gleichschwebende Temperatur gar nicht in Wirklichkeit gleichschwebt. Denn der theoretischen d. h. mathematisch evidenten Rechnung ist niemals ein wirkliches Ding gleich, schon darum weil kein mechanischer Cirkel im Stande ist mathematische Größen rein darzustellen; der practische Handgriff des Stimmers aber kann wiederum nicht jede Quinte der anderen mathematisch gleich herstellen, s. § 44[4]. Daher also, daß die beste Temperatur in Wirklichkeit immer ungleich schwebt, stammt der specifische Character der Tonarten, den ebendarum das Clavier am deutlichsten kund gibt; ihm zunächst die Orgel, aber mit noch mehr Annäherung zum Gleichschweben, weil hier der Stimmer mehr mechanische Mittel anwenden und mehr Vergleichungen anstellen kann, daher denn die Orgel den Tonarten-Character deutlicher als der Gesang, weniger deutlich als das Clavier hören läßt. Das Orchester vertheilt seine Kräfte mannigfach: die Geigen, Pfeifen, Zinken und Drommeten verhalten sich in der Temperatur ungleich. Die Geigen sind schmiegsam nachgiebig fast wie Menschenstimmen, Flöten und Schalmeien schmerzlich dehnbar, Hörner und Posaunen wenig biegsam:

so scheint jedes seine eigene Tonreinheit herbei zu bringen, und doch soll das Alles einen lieblichen prächtigen Concentum geben! Und kommt zu dem vollen Sang- und Orchesterchor noch Clavier oder Orgel, so ists ein kühnes Ringen zwischen Natur und Temperatur, und ein Wunder, ja ein noch unbewiesenes Geheimniß, wie sich nicht nur diese Stimmenfülle zu einander fügt daß wirs wohlklingend oder rein nennen, sondern auch wie unser Gehör das eigentlich Unreine oder Falsche von dem Temperirt-Reinen unterscheidet. Gewiß ist, daß sich in temperirten Massen die specifische Tonfarbe am fühlbarsten hervordrängt, indem hier auch die Menschenstimme der Temperatur sich anschmiegt, und ihre Freiheit den objectiveren Klängen gefangen gibt. Ein anderer Beweis der geheimen gleichsam natürlichen Temperirung ist, daß allerlei Mehrstimmigkeit — vocale wie instrumentale — sich bei längerem zusammen Wirken und Ueben in einander hineintemperiren: daher ein Gesang- oder Geigenquartett auch von tüchtigen (virtuosischen) Meistern die zum erstenmal zusammen gehen, oft unharmonisch klingt, ein anderes von schwächeren Künstlern die jahrelang zusammen gegangen immer wohlklingender wird. Aehnliches bemerken wir an Clavieren, die je kunstgerechter sie temperirt sind, anfangs desto abgeschmackter klingen: erst nach tage- und wochenlangem Spielen gewöhnen sich die Saiten an einander in geheimnißvoller Ausgleichung.

Die Tonfarben entspringen aus der Art der Schwingung und der Körperlichkeit des Schwingenden[1]; beides ist beim Instrument das Zwingende, ja allein Waltende, wogegen der Gesang nicht bloß Art und Körper, sondern auch wallendes Blut, freie Seele ist; daher dürfen wir sagen, daß die Instrumente vorzugsweise und fast lediglich Farben oder Körper sind, und eben damit der temperirten Behandlung am meisten unterliegen, während der Gesang nach Willkühr temperirt oder nicht, weil ihm Freiheit innewohnt.

Aus dem Allen entnehmen wir, wie beide einander nehmen und geben, und ihre fruchtbare Wechselwirkung das Tonreich blühend erweitert. Die Menschenstimme ist den Instrumenten Vorbild der Schönheit, lehrt sie singen, und es ist nur instrumentalwüthiger Unverstand, solche Dinge, wie Geigengesang, Flötengesang schmelzenden Gesang der Hörner ꝛc. — verkehrt zu heißen; die Instrumente dagegen lehren der Menschenstimme

---

1) Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen ꝛc.) gibt dieß nur beschränkter Weise zu; doch geben seine Beweisstücke nebst Beweisführungen zum Theil selbst zwingende Gründe für unsere Meinung. Oder findet hier vielleicht ein ähnlicher Vorgang statt, wie in chemischen Verbindungen, wo die Quantität in die Qualität übergeht?

größere Kühnheit, schwierige Intervalle, lehren sie Unerhörtes singen. Ist diese Wechselwirkung, namentlich die seit S. Bach anhebende Instrumentalisirung der Menschenstimmen auch letzthin oft in gottlose Verkehrtheit übersteigert: so bleibt doch die Sache in ihrem vollen Rechte, zumal da auch die Instrumente ihr menschlich Theil auszusagen haben. Denn der Mensch ist es ja, der sie tractiret: so wird das Instrumentale obwohl objective so genannt reine Musik, doch subjectiv wirksam als der Boden, worauf alles fantastische Spiel der wortlosen Seele endlos schweifend sich ergießt. Vocale Elementar-Formen sind das Diatonon, die Melodie, das Lied; instrumentale das Chroma, das Arpeggio, der Gang; aus den Combinationen von Lied und Gang, Diatonon und Chroma, gehen die modernen Cantilenen hervor: kühn und wunderlich, regsam und krankhaft, maaßvoll und überstiegene.

**83.** So ergibt sich denn der innere Unterschied beider Klanggebiete, daß dem Vocalen das Menschlich Maaßvolle zugehört, innerhalb dessen jedoch ein reicher Spielraum des Pathos gegeben ist an Höhen und Tiefen der Lust, des Schmerzes, des Heiteren und Ernsten; dem Instrumentalen dagegen wie im sinnlichen so im geistigen Inhalt eine unendliche Stufenleiter offen steht, von dem niedersten Elementargetöne bis zu den phantastischen Ausschweifungen die der Menschenstimme unerreichbar sind. Denn die Instrumente sind gleich den eisernen Feuerwaffen Vergrößerungen der menschlichen Glieder, die fern hin treffen weit über den Bereich des menschlichen Leibes hinaus. Das Instrumentale steht so dem Vocalen bald gegenüber bald zur Seite als Vorspiel, Begleitung, Nachspiel und Ueberspiel; es kann begleitend erfüllend oder überschreitend zur Menschenstimme, im Verhältniß seiner selbst aber gebunden oder selbständig erscheinen.

Das Vorspiel ist zu denken bald als Probespiel des erst erwachenden Kunsttriebes am neu erfundenen Instrument, wo die natürlichen Intervalle nebst dem womöglich aus ihnen entwickelten Diatonon die erste reine Tonfreude gewähren; bald als Einleitung eines größeren Folgenden, sei es Gesang oder Spiel. — Die Begleitung ist ursprünglich Stütze des Gesanges, den Ton zu sichern, auch durch Gleichniß und Wetteifer in schöneres Licht zu stellen; danach wird fortgeschritten zur erfüllenden Nachahmung, endlich zur Erweiterung durch Melismen und Accordklänge. — Daran schließt sich die dritte Art des Instrumentale: das Nach- und Ueberspiel, wo die Leier oder Flöte den Ausklang verschönert, über ihn hinaus spielt, den wortlosen Jubel des ausklingenden Halleluja abmalend, und so aus der Gebundenheit zur Selbständigkeit übergeht in die freie Tonschöpfung: Sonare, Sonata.

Der wortlose Klang ist nun vorzüglich geeignet solche Seelenbilder die weniger oder mehr bedeuten als Worte, darzustellen. Geringer als das Wort mögen jene präludirenden Vorklänge des ersten Versuches erscheinen, obwohl auch sie dem Hörenden manches Geheimniß öffnen das aus der dunklen Kammer der Tonwelt hervorbricht: welch sonderbare Wollust ists dem sinnlichen und geistigen Ohre, den ersten Dreiklang in seiner Grundgestalt über die Saite rauschen zu hören! — Im kunstreichen Instrumentale aber kommt auch zu Tage was größer ist als das Wort, die unsäglichen Geheimnisse der schaffenden Seele, Nachklänge und Vorklänge von Vergangenheit und Zukunft, Werdendes und Erinnertes rinnt hindurch. — Schwerlich wird ein plastisches Gleichniß diese Art Bildnerei dem Verstande sicher stellen, als wäre das freie Instrumentale etwa der Landschaftsmalerei oder der architectonischen Ornamentik vergleichbar — denn selbst gesetzt es wäre so richtig mit dem Vergleich wie es innerlich falsch ist: aber was bedeuten denn, metaphysisch zu sagen, eben jene optisch sichtbaren Ornamente und Landschaften? Nichts mehr als eine Sonate, aber sehr viel weniger. Nur ein Theil der neueren Instrumentalität ist wirklich als leere Ornamentik zu fassen: diejenige Ornamentik, welche das leere Fingerthum ausübt, und damit auf der Seele hat, wenn ein unbefangener Sinn sich aus solch geistloser Ergötzlichkeit mit Widerwillen abwendet und den Glauben an irgend einen Ideengehalt der Tonkunst bezweifelt. Wer solches Getreibe, wie Hegel Aesth. 3, 218 leider thut, als Triumph der Herrschaft über den Stoff, oder als die ungebundene Freiheit des Inneren, des Machenkönnens lobpreiset, der entsagt dem künstlerischen Werthe freiwillig und widerspricht dem sonst anerkannten und unermüdlich zerdroschenen Satz vom „Durchdringen des Geistigen und Sinnlichen im Kunstgebilde". — Die gefallene Seele gelüstet nach Lust, nicht nach Herrlichkeit; so thut dasjenige Virtuosenthum das sich für Effecte ohne Inhalt begeistert, Schattirungen künstelt ohne schattentragende Leiber; solche Anempfinder spinnen ihr Gewand von Spinnweb und haltens in die Luft, den Leib dafür zu suchen damit es Falten werfe — während der rechte Künstler erst den lebendig schönen Leib vor Augen hat dem er ein Gewand sucht, es wunderbar um die edlen Glieder zu hüllen.

Wenden wir uns von jener Schmach zu den wahren Kunstformen zurück, und gehen nun über zur Erkenntniß der ästhetischen Typen, wobei es nothwendig sein wird, die Vocal- und Instrumental-Typen anfänglich vereint anzusehen, dann ihren Besonderheiten nach zu gehen. Ueber die

allgemeine Bedeutung des Typus und seiner Arten s. § 96[a]. — Den eigentlichen Typen voran gehen

die schweifenden Formen.

**84.** Es sind alle diejenigen welche vor und außer der Liedform stehen. Damit verlassen wir den historischen Gang, da in allem was der eigentlichen Kunst zugehört das Lied den Anfang bildet; aber mit demselben Rechte wie das Instrument des Gesanges Maaßstab und also ihm ideal vorausgehend ist, so muß die vorzugsweise instrumentale Form der freien Fantasie dem geschlossenen Liede voraus begriffen werden.

In dem Namen der schweifenden Formen befassen wir eine mannigfaltige Reihe von Tonstücken, Formen des niedersten und höchsten Inhaltes; denn das liedlose Schweifen kann bald den Vorklang unbestimmten Suchens, bald die unbestimmte Vorbereitung eines bestimmteren, bald den Ausklang des Durchlebten, die Schwärmerei der überströmenden Seele bedeuten. Unbestimmte Vor- oder Nachklänge werden schwerlich einer Regel sich unterwerfen und kaum eine Beschreibung ertragen; Vorbereitungen eines Bestimmten sind die Präludien, denen man Toccaten und Etuden beizuzählen pflegt; alles Uebrige wird unter den Namen der freien Fantasien befaßt.

Deutlicher zu erkennen sind die Endpuncte dieses Gebietes: Präludium und Fantasie, die einen leisen Ansatz von Typus haben in der Bestimmung, daß jenes vorklingend einleitend erfüllungslos, diese nachklingend erfüllt und überschwellend sei. Aber eben weil sie doch insgesammt die Stelle außer den festen Typen einnehmen, so ist weder möglich eine geschlossene Kunstform an ihnen nachzuweisen, noch räthlich sich in Definitionen abzumühen darüber was das ein oder andre sein müsse oder bedeute. Selbst die scheinbar sicheren Endpuncte: Präludium und Fantasie, gehen in einander über, wenigstens im Sprachgebrauch der Meister, da manche ältere Fantasie weniger Fantastisches als Vorspielendes Vorklingendes enthält, manches Präludium z. B. im temp. Clavier mit einem selbständigen Inhalt erfüllt scheint, der keinesweges nur Vorbereitung eines Folgenden ist. So begnügen wir uns, die allgemeinsten Umrisse zu zeichnen nach dem was aus den Werken der Meister zu lernen ist.

Ganz allgemein dient das Präludium zur Einleitung in den Ort, das Tongebiet; ein freies Spiel das zur Tonart des Hauptsatzes hinleitet, übrigens in eigenwilligem Genügen nur sich selbst aussingt und schwebend verklingt; ein unmittelbares Tönen der Seele, die jedoch immer in den leiblichen Schranken zu wandeln gebunden ist. Leiblich das harmonische Gebiet zu öffnen und sinnliche Tonfreude zu entfalten ist die

allgemeinste Weise der präludirenden Fantasie: gebundene oder gebrochene Accorde, diatonische Läufe auf und ab, Verschlingung beider machen den Inhalt solcher Präludien die nur bestimmt sind die Tonleiblichkeit darzustellen und zu beleuchten; Melodioses tritt darin nicht anders auf als vorüber eilend, unter dem Schleier leuchtend um zu verschwinden. Die einfachste Art ist, die nur die Tonica mit beiden Dominanten vorführt; größere Mannigfalt gewährt der Zutritt der Septimen und der übrigen leitereignen Accorde.




Die ersten Beispiele 1. 2 sind Hauptaccorde, die keiner Erläuterung bedürfen, außer daß sie in vielerlei Weise gebrochen — arpeggirt — und erweitert werden können. Die übrigen Bsp. 3. 4. 5 sind mit untermischten leitereignen Nebenaccorden; in Bsp. 5 treten durchgehende Septimen auf,

außerdem im 3. Tacte ein vorübergehendes Melisma, im 5. ein durchgehender Vorhalt. Die drei letzten Beispiele in richtiger aber steifer Stimmführung zeigen den Uebergang aus den einfachsten Arten in mannigfaltige, denen auch chromatische Töne und Modulationen zufallen können.

Besonders belehrend über die Unzulänglichkeit irgend einer Präludien-Lehre ist der Umfang dessen was S. Bach unter dem Namen der Präludien befaßt. Selten genügt ihm das Einfachste, nur einige seiner Inventionen für Anfänger begnügen sich mit den Hauptaccorden, doch sind sie meist in Figurationen ausgelegt, accordisch oder diatonisch (arpeggirt oder melodios); im Uebrigen durchläuft er alle niederen und hohen Arten von diesen kindlichen Anfängen bis zu den unermeßlichen Orgelfantasien. Beispiele der wichtigeren Arten sind

6 temp. Clavier 1, 1 (vgl. § 51) Arpeggirte Accorde.




beharrt in Entfaltung der Tonica mit den Dominanten, schwillt aber in den Uebergängen und gegen den Höhepunct der Mitte durch melodische Zögerungen der bewegten Stimmen empor und schweift scheinbar in die Weite, ohne eben die Heimath zu verlassen.

7 tp. Clav. 1, 8. Gebundene Accorde — gleichsam Harfen- und Flötenspiel.



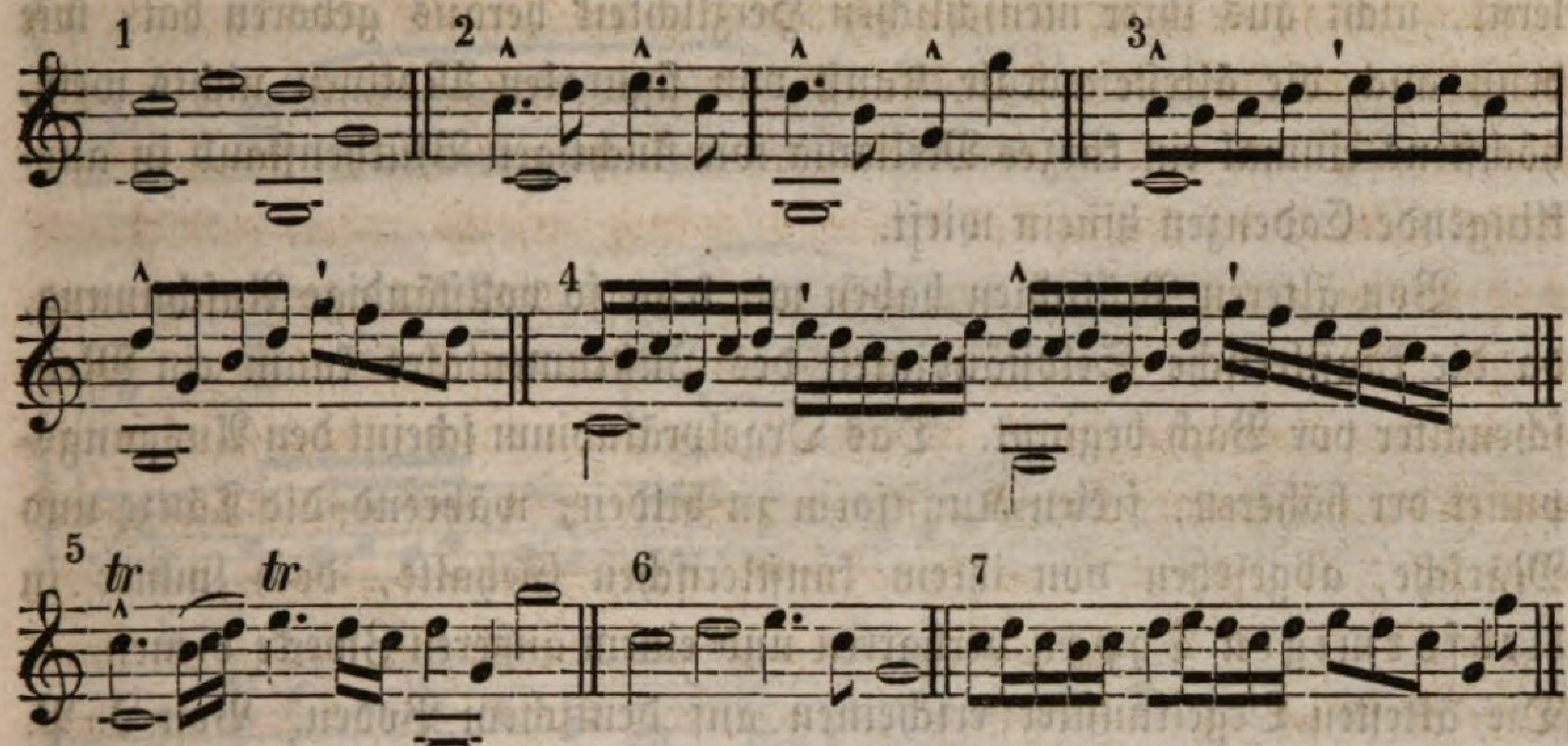

ein tiefsinnigerer Satz, der zwar ebenfalls in den Hauptzügen die Modulation der ton. dom. subdom. bewahrt, nur einmal im Vorübergehen die Parallele anrührt T. 5, und einmal einen auswärtigen Accord herbeizieht T. 26 — im Uebrigen aber durch Verwendung kurzer melodischer Motive, des liedhaften a und des ganghaften b ein andres Leben hinein-

wirft, überhaupt voll wunderlicher Gedanken steckt, die in Manchem weit hinaus liegen über den Ideengehalt der nachfolgenden Fuge: zum Zeichen daß dieses Präludium der überwachsenden Art angehört, und es sehr oberflächlich geurtheilt ist wenn man jedes so genannte Präludium eben nur als Vorhalle oder dienendes Piedestal des Nachfolgenden versteht; wie manche im temp. Clavier sind an Gehalt verschieden, selbständig, ja gegensätzlich zur Fuge! z. B. 2, 1; 2, 11; 2, 16 u. a. Wer nun diese Präludien und Fugen insgesammt einander auf den Leib zugeschnitten meint, der hat sie entweder nicht verstanden, oder den Gedanken einer dialektischen Unterredung — der im Dramatischen so lockend einleuchtet — hier abweisen wollen: mit großem Unrecht, da Seb. Bachs Kunst eben im dramatischen Gebiete sich gern bewegt, seine Sprechweise aber deutlich genug ist um nicht mißverstanden zu werden. Zugestehen freilich müssen wir, daß das Wort Praeludium oft freier gesagt und verstanden wird, wo es eben so wohl Postludium oder Fantasia heißen dürfte. Die Namen Étude Invention Toccata u. a. sollte man verbannen um nicht Unschuldige irre zu führen daß sie Schulübung und Kunstwerk verwechseln.

Indem man Gewicht legt auf das leiblich harmonische Element der Präludien, wird ihre Schönheit nicht herabgesetzt, da vielmehr das sinnliche Element des Klanges den natürlichen Hintergrund der gesammten Ton-Kunstwerke bildet, und deren reiner Genuß ja sein Recht hat so gut wie die keusche Lust am Natürlichen, die freilich etwas ganz anderes ist als die kranke Lüstlichkeit die nur nackt Sinnliches verewigen will.

85. Den Uebergang von den schweifenden zu den festen Formen bilden die melismatischen Gebilde der Figuration. — Figuriren heißt tonisch umbilden, während der harmonische Kern erhalten und erkennbar bleibt, geht also zunächst das harmonische Wesen an. Ausbildung und Bereicherung eines Tones oder einer Tongruppe durch zugesetzte Töne, Verzierung der harmonischen Haupttöne mit herum bewegten durchgehenden Nebentönen, **scheinbare** Veränderung eines **stetigen** Tongehalts, wird insgemein Figuration genannt — also wiederum eine freie Einwirkung des melodischen auf das harmonische Princip (vgl. Marx in der Comp.-Lehre, und in Schillings Universal-Lexicon 2, 699). Der Figuration ist eigenthümlich, daß sie ihre erste Form gern wiederholt, also in rhythmischer Weise gegensätzlich verfährt. Weiter ausgeführt kann dieß zur sogenannten Imitation = Nachahmung werden. Sofern sich hier beide Arten nahe berühren, wird die Figuration mehr als harmonische Umwandlung oder Verzierung gelten, die Imitation mehr als selb-

ständig melodisches Wesen. Späterhin gehen beide weiter aus einander, wo nach der Liedform die Imitation auftritt, aus welcher die canonische Kunst hervorgeht.




Im Vergleich von Bsp. 1 mit 2—5 ist sogleich fühlbar, daß die letzteren insgesammt den harmonischen Körper von 1 figuriren. — Bsp. 6 und 7 unterscheiden sich bestimmter, weil die melodische Figur (Melisma) so viel entschiedenes Leben enthält, um zur weiteren Entfaltung zu dringen.

8 temp. Clavier 1, 2




In dieser Entwickelung einfacher Harmonien zu figurativen und imitativen Gestalten ist S. Bach ein unvergleichliches Muster; von hier zur Variation und zum Canon sind die Uebergänge bei ihm und seines Gleichen fast unmerklich, und erst bei den abgeschlossenen gleichsam crystallisirten Formen wird die Scheidung offenbar zwischen der instrumentalen und vocalen Grundidee, indem das figurative Element sich in äußerliche Schweifung, in sinnreiches Spiel zu ergießen liebt, dagegen die canonische Kunst ein Verinnern des Liedes in sich selbst bedeutet, ein bewußtvolles Zeugen und Blühen vom Centrum zur Peripherie hinaus gehend und wieder rückwärts in sich selbst geschlungen.

Gemein ist also allen präludirenden und fantasiehaften Gebilden der *instrumentale* Character, und wo die Singstimme Aehnliches unternimmt, merkt man bald daß sie es aus instrumentalem Muster erlernt, nicht aus ihrer menschlichen Herzlichkeit heraus geboren hat; wie denn auch die älteste vocale Kunst von figuralen Motiven nichts weiß, höchstens einmal ein kurzes Melisma wie flüchtigen Blüthenstaub in ausklingende Cadenzen hinein wirft.

Von älteren Präludien haben wir keine so vollständige Anschauung, da die künstlerische Selbständigkeit des Instrumentales kaum ein Menschenalter vor Bach beginnt. Das Orgelpräludium scheint den Ausgangspunct der höheren, freien Kunstform zu bilden, während die Tänze und Märsche, abgesehen von ihrem künstlerischen Gehalte, doch immer in *liedförmigen Typen* verharren und einem äußeren Zwecke dienen. — Die ältesten Orgelkünstler erscheinen auf deutschem Boden. Von J. P. *Swelingk* 1540—1622 in Amsterdam theilt *Bellermann* in seinem Contrapunct S. 24 folgendes Beispiel mit:

9a

Fantasie auf die Manier eines Echo.




welches allerdings liedhaft canonischen Anfang hat, aber übrigens ganz frei instrumental dahin geht. — Samuel *Scheidt*, 1587—1654 in Halle, gibt in seiner tabulatura nova (Hamburg 1624) auch sogenannte Fantasien und Toccaten, aber diese noch nicht in der Selbständigkeit des Instrumentaltons wie das Ende seines Jahrhunderts ihn ausbildete. Ueberwaltend war von 1600—1680 die *Canzonenform*, welche an einen Gesang — cantus firmus des Chorals — sich anlehnt, ihn nachahmt, figurirt, mit Läufern oder Melismen ausziert. Scheidts Fantasie-Präludien und Toccaten treten an Gehalt und Anzahl durchaus zurück gegen die liedhaften Sätze, von denen einige (vgl. Winterfeld E. K. G. 2, Bsp. 214. 215) voll tiefer, einfältiger Schönheit, ihre Zeitgenossen weit übertreffen.

Rein präludienhaft sind dagegen schon einige Sätze von Claudio *Merula* (in Cremona 1624..?) deren einer, genannt Toccata del settimo tuono = mixolydio transposito in Wint. Gabrieli 2, 109 — 3, 62 mitgetheilt, beginnt

9b a



b



c



Aus solch rollendem Gang- und Klangwerk (a) besteht das ganze 126 tempora (Tacte) hindurch wallende Gebilde, welchen nur in einzelnen Wendepuncten sanghafte Melismen (b. c) eingefugt sind. Der Inhalt ist: Darlegen und Entfalten der Tonart — Tonica und beide Dominanten — fluthend, verrauschend, zum Prächtigen anstrebend ohne eben Tieferes anzuregen.

Von seinem Zeitgenossen Girolamo Frescobaldi (1635) sind fugirte Toccaten mit sanghafter Grundlage bekannt, frei fantastische Präludien scheint er nicht hinterlassen zu haben vgl. Commer: Compositionen für die Orgel aus dem 16.—18. Jahrh. Heft 2.

Verweilen wir bei den bachischen Präludien, um die oben gezeigten Besonderheiten zu einigem Abschluß zu bringen, weil in ihnen theilweise verbunden erscheint, was in späteren typischen Formen als Selbständiges gesondert verarbeitet wird. Wir lernen aber an Sebastians Muster nicht was das Muster ist, sondern welche Fülle in dem Einfachsten eingewickelt liegt die der erleuchtete Genius zu finden weiß. Jenem Beisp. 8 ähnlich haben viele Präludien des tp. Clav. imitirte Figurationen als Umschreibung und Verschönerung der grundharmonischen Töne; einige gehen von hier aus weiter zu tonischen[1] oder diatonischen Melismen die bisweilen zu scheinbar selbständigen Melodien erwachsen, andere fixiren die imitirten Melismen in strenger Nachahmung, so daß Ansätze zum Canon eintreten,

1) Tonisch nennen wir die aus Tonschritten gebildeten Melismen (§ 28), eine Art des Melodischen, nicht aber einerlei mit Melodisch überhaupt. Wären etwa die Motive § 28, 7. 8. 10 nicht melodisch, weil nicht diatonisch schreitend?

womit das engere Gebiet des Präludiums fast überschritten, und in das eigentlich Melodische hinübergewinkt wird: zur abgeschlossenen Melodie kommt es jedoch nicht, die verlaufende Gangform wird durchgehalten; am nächsten an der eigentlichen Melodie oder Liedform stehen wohl die zweitheiligen Präludien mit ihrem mehr typischen als schweifenden Gepräge.




Das Bsp. $10^a$ wird in $10^b$ noch künstlicher ausgearbeitet, indem hier zu der Figuration in den Unterstimmen noch eine neue Figuration von oben hinzu tritt; jene verläuft genau imitirend, diese frei melismatisch in nur ferner rhythmischer Nachahmung umher schweifend. — Bsp. 11 ist anfangs sehr einfach, nur aus gebrochenen Accorden figurirt; später kommen tonische Gänge hinzu, mehr zur Ueberleitung in die Accorde, seltener selbst accordisch einlenkend: die schöne Gegensätzlichkeit und rhythmische Abrundung dieses Präludiums streift näher an geschlossene als schweifende Form; die klare Folge von Ton. Parall. Subdom. . . . . Ton. Dom. . . . . Subdom. Ton. in schlagender wenig verwickelter Accordstellung

gibt ein Bild freudiger Pracht mit leidenschaftlicher Färbung. — Bsp. 12, ein mildes Pastorale, beginnt imitatorisch mit canonischem Ansatz, und ist durch seine Zweitheilung der Liedform genähert. Bsp. 13 bringt mehrere Ansätze zum Canon, am bestimmtesten im T. 28. 29, verharrt aber doch im Ganzen bei der Nachahmung, die immer dem Canon anklingt ohne jemals an ihn gebunden zu sein; ein witziges farbenreiches Spiel voll Süßigkeit und Laune.

Höher hinauf ins Außermenschliche gehen Sebastians Orgelfantasien, meist Präludien zur Fuge, von überschwenglichem Gehalte, z. B.

14

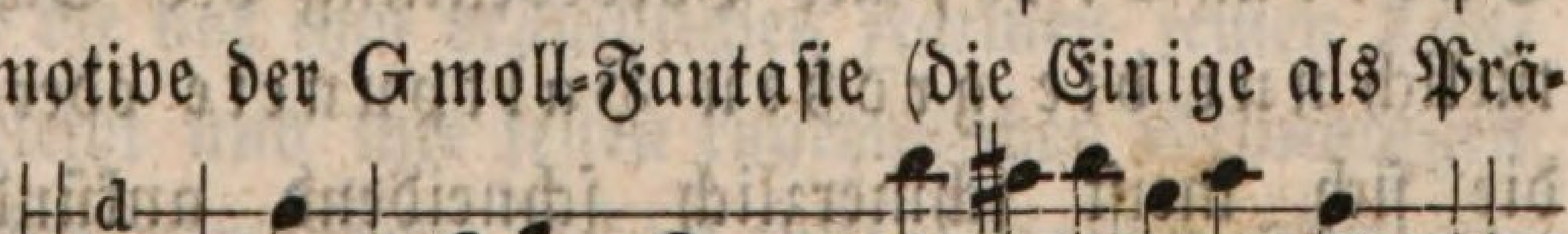



16

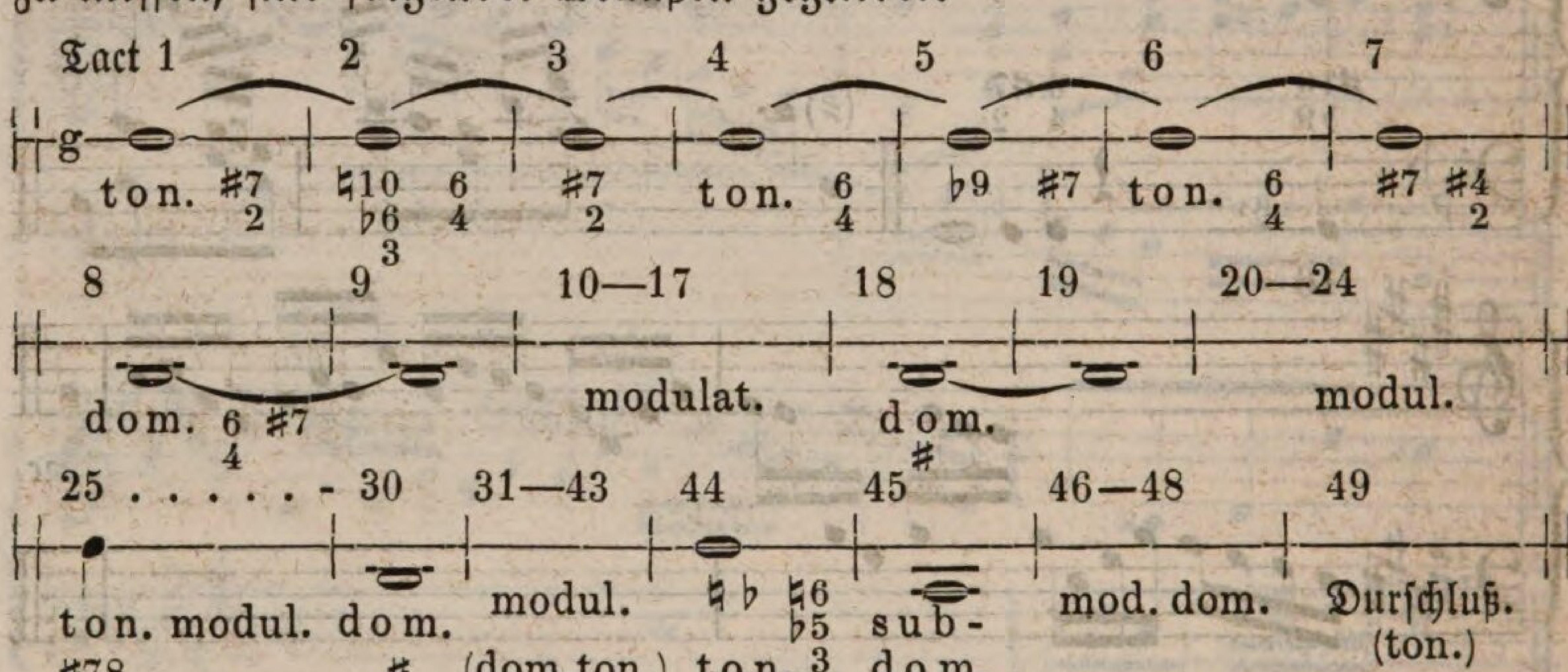



17



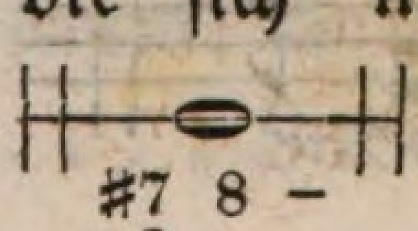
14. 15. Die Hauptmotive der G moll-Fantasie (die Einige als Präludium der G moll-Fuge 

ansehen wollen, obwohl eine innere Verwandtschaft nicht nachweisbar und der Character in beiden sehr verschieden ist) sind brausende Spielfülle und canonischer Ansatz eines sanghaften Themas; beide stehen in gewaltigem Ringen gegen einander, und sagen unnennbar Großes aus, was nur die Töne sagen können und jeder Wortbeschreibung unzugänglich ist; wer sie bezeichnen wollte als düsteren titanischen Uebermuth mit ernster menschlicher Gemüthstiefe ringend, würde etwa den allgemeinen Grundriß treffen, aber nicht das inglühende Leben abbilden, was die Töne über aller Wortrede voraus haben. Klar ist jedoch, wie in ähnlichen Fällen bei Bach gewöhnlich, daß die ganghaften rollenden Scalen sich zu den cantabeln Theilen meist einleitend oder auffordernd verhalten, der Gesang dagegen sich als das Größere behauptet, wenn auch dessen Umfang kleiner ist, z. B. T. 9—13 = 5 Tacte; T. 25—34 = 10 Tacte; also das Sanghafte gegen das Spielhafte = 15 : 49 < 1 : 3. — Der Sinn erhellt aus dem Ganzen, der zuckenden Bewegung und Verschlingung der Haupttheile gegen einander, der wild kühnen Chromatik, die jedoch mitten in aller Kühnheit durch klare Succession der harmonischen Massen rhythmisch gefesselt bleibt. Die 49 Tacte des Ganzen, im Tempo etwa ♪ = 80 M. M. zu messen, sind folgender Maaßen gegliedert



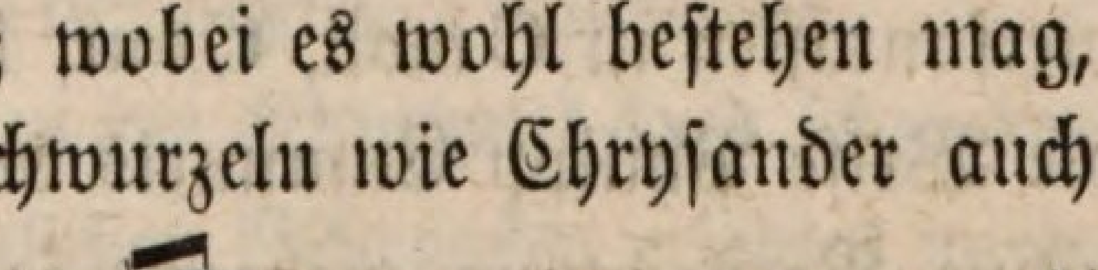

das rhythmische Gerippe also nach Tactzahlen gemessen

tonica 1 | dom. 2 | $\frac{8}{}$ | dom. 2 | $\frac{5}{}$ || ton. 1 $\frac{4}{}$ dom. 1 | $\frac{13}{}$ |
ton. 1 | subdom. 1 $\frac{2}{}$ dom. 1 || ton. 1.

Demnach bleibt der Tonica mitten in der strömenden Bewegung das Hauptgewicht = 10 : 49; die Dominante hat 6 : 49, also ton. dom. = 5 : 3 nach dem § 48, 3 dargestellten Verhältniß-Gesetze; — endlich die Subdom. 1 : 49, als Vorbedeutung des Schlusses. Es sind hier natürlich nur die großen Haltpuncte oder rhythmischen Einschnitte, die sich meist schmerzlich schneidend ankündigen durch die Clausel , zur Rechnung gezogen, die übrigen Modulationen nur in

allgemeiner Tactzahl aufgeführt. Wendepuncte von durchschlagender Kraft sind die Tacte: 8 (dom.), 25 (ton.), 30 (dom.), 44 (ton.). Wunderwürdig ist der in solchem Maaße bei Bach ungewöhnliche Gebrauch der Enharmonik T. 35. 39; daß das wildverschlungene Gewächs verständlich bleibt (freilich nur bei mäßigem und strenggehaltenem Tempo), ist der überaus klaren fast cantabeln Stimmführung zu danken.

16. 17. Präludium in E beginnt mit einem gleichfließenden lieblich strömenden Instrumentalthema, welches die tonische Scala 12 Tacte lang durchwandelt, worauf dann ein farbenreiches harmonisches Prachtstück von triumphirender Schönheit folgt, welches troz der weitschweifenden Chromatik doch in sanghafter Süßigkeit verharrt: ein Liebreiz, der zwischen weltlichem und geistlichem Klange sich bewegt, durchweht das Ganze, dem eine ähnlich gesinnte Fuge folgt, nicht von hohem sondern weichlieblichem Inhalt, wie ihn Seb. Bach selten zu singen Anlaß findet. — Merkwürdig, daß eine neuere Ausgabe dieses E dur-Präludium in C dur bringt. Uns scheint die glühende Farbe von E dem Sinne angemessener als das ruhige C, dessen Klangfarbe auch auf besttemperirten Orgeln von E weit abliegt.

Seb. Bachs Kunst, überall unerschöpflich und unbeschreiblich, strömt in den freien Orgelfantasien am gewaltigsten; wer sie erlebt und genießt, wird bald inne wie jedes eine eigene Welt, eine unvergängliche Lebensgestalt enthält; je tiefer er eindringt und sie versucht logisch zu zergliedern, desto weniger wird er zum Ziele kommen alle die Wunder in Begriffe zu fassen. Hier ist nur versucht die rhythmisch harmonische Seite, als das Natürlich-Grundlegende vor Augen zu stellen; das innere Leben der Melodien zu erläutern ist an S. Bach schwieriger als sonst, weil jede Melodie bei ihm mehr als irgend sonst ein Einziges ist, Einem Leibe eingewachsen, Einer bestimmten Seele Bild; wobei es wohl bestehen mag, daß gewisse stehende Melismen — Sprachwurzeln wie Chrysander auch bei Händel zeigt — wiederkehren z. B.  meist jedoch als Uebergangsformen oder Bindeglieder, die jedesmal in anderer Weise angewandt sind.

**86.** In Seb. Bach erscheint der Wendepunct alter und neuer Instrumental-Kunst, indem er die vor ihm bräuchlichen Formen seinen Tonsätzen nach Willkühr einverleibt und ihre festen rhythmischen Grundlagen anerkennend mit neuem überströmenden Inhalt füllt; zugleich aber anderseits im Modulatorischen modern verfährt, von den Kirchentönen ab-

lassend dem temperirt-chromatischen Systeme nachgeht, und so dem Gemüthe in grundlose Fernen auszuschweifen gestattet. So ist er der Ausgangspunct moderner Harmonik, und alle Neuerungen ja selbst Verzerrungen dieses Gebietes knüpfen an sein hohes hier begriffenes dort mißverstandenes Muster.

Von seinem Sohn Philipp Emanuel (1714—88) geht die spätere Claviertechnik aus; in seinem „Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen" gibt er ein prächtiges Fantasie-Präludium in C moll, voll romantischer Kühnheit und Zärtlichkeit, accordisch und scalenhaft gemischt, in übergehender Modulation, wohl eine merkliche Stufe niedriger als sein Vater an Sicherheit Fülle und gesunder Härte, dafür aber weichere Seelen leichter reizend und anmuthend, auch darum weil diese Fantasie wenn auch zur Orgel geeignet doch mehr weltlich claviermäßig verfaßt ist, und in den melodischen Ansätzen mehr moderne Liebesschwelgerei aussagt. Von höchster Schönheit ist das schwermüthige liedhaft präludirende Adagio in As dur $\frac{3}{8}$ welches zuletzt in einem ungebundenen gleichsam irre gewordenen Figuriren der Hauptaccorde ausläuft, fantastisch in einer eigensinnigen ihm allein geläufigen Weise die noch Niemand hat nachahmen können.

Haydn und Mozart, die ihm viel schuldig zu sein bekennen, gehen in den formellen Bahnen der milderen flüssigeren Formen ihm nach und bringen neuen größeren Inhalt dazu. Haydn hat eigentlich Präludienhaftes der freien schweifenden Art selten: er liebt die geschlossenen bestimmt redenden Liedformen; seine Einleitungen der Sinfonien, seine Ritornelle und Zwischen-Acte in der Schöpfung und den Jahreszeiten, die dieser Gattung angehören, sind von trefflich bildhafter Wirkung, aber nicht träumerisch tiefer Ueberschwänglichkeit. — Mozarts bekannte Clavierfantasien in C moll, C dur, D moll, C moll umfassen und überschreiten die Weise Philipp Emanuels durch den tieferen Inhalt und die besonnen kühne Verflechtung mehrerer sanghafter in die instrumentalen Themen. Die größere C moll, der ein regelmäßig gestalteter Sonatensatz nachfolgt, ist ein seltenes Muster dieser künstlerischen Weisheit, indem sie mit dem unisonen Anfangs-Thema



den gesammten harmonischen Unterbau der örtlichen Tonarten eröffnet, auf diesem Grunde die excentrisch schweifenden wie die concentrisch singenden Gebilde klar disponirt aufbaut, und schließlich zum gesetzten An-

fange wörtlich wiederkehrt, um die Einheit sinnlich geistig zu bewähren. — Die C dur mit der Fuge




ist äußerlich brillanter, minder tiefsinnig, wohl bachischen Toccaten anklingend, aber die Fuge trotz des schönen Themas in der Ausführung nicht sehr anmuthend. — Die kurze D moll von rührender Wirkung in dem sehnsüchtigen Mittelsatz der ein abgebrochenes Lied andeutet, ist sonst minder reich an fantastischem Inhalt. — Höchste Spielfülle und leidenschaftliche Instrumental-Effecte enthält die übrigens einfach disponirte kürzere C moll, die nicht so bekannt ist wie ihr Inhalt verdient



Beethovens Seele ist dem kühnen außermenschlichen Schweifen so sehr hingegeben, daß in den meisten Sonaten seiner mittleren Zeit fantastische oder präludienhafte Theile vorkommen; doch nennt er außer Sonata quasi una fantasia seine Instrumentalsätze durchaus mit gewöhnlichen Formnamen: Sonate Symphonie Quartett u. s. w. wahrscheinlich deshalb, weil er streng auf architectonische Rhythmen und saubere Disposition hielt, den Inhalt andern zu bezeichnen überlassend. Ganz losgebundene gleichsam recitativisch schreitende Rhythmen hat er seltener, z. B. in der 9. Sinfonie, in der Sonate op. 106 für das Hammerklavier, in der D moll-Sonate, in den letzten Quartetten.

In dem, daß bei allem Fantasiehaften die Rhythmik und scheinbar auch das harmonische Element der gewöhnlichen Schranken erledigt wird, ist eine sonderbare Verwandtschaft der kühnsten instrumentalen und der bescheidensten unter den vocalen Kunstformen, zu denen wir nun fortgehen.

87. Recitativ wird die nicht rhythmisch geschlossene Declamation mit musicalischen Tönen genannt, oder diejenige Art Gesang, welche der Wortkunst — Poesie oder Prosa — in Dienst hingegeben ist, sie zu erhöhen, weittönend zu machen, allenfalls auch mit bedeutsamen Zieraten zu umgeben. In weiterem Sinne nennt man auch Recitativisch oder Recitirend alles Singen was im Worte aufgeht, keine freie Selbständigkeit des Tonbildes enthält, demnach zur eigentlichen Kunst der Töne

nur die Vorhalle ausmacht und in diesem Bezug dem instrumentalen Vorspiel ähnlich ist als ein der geschlossenen Kunstform Vorausgehendes. Das Instrumentale jedoch wo es sich dem eigentlichen Recitativ nähert wie in der 9. Sinfonie, scheint sich zu erhöhen, der Instrumentalität zu entäußern, über sich hinaus zu streben; umgekehrt thut das Vocale, indem es recitirend seiner höchsten sonderlichen Schönheit entsagt, und in den Dienst des Gedankens dem es künstlerisch überlegen sein sollte (vgl. S. 192 oben), zurück sinkt. Die älteste Gestalt des begleiteten Recitativs oder der instrumental erleuchteten Declamation zeigt das hier Gesagte deutlicher, wovon weiter unten.

Es ist anzunehmen, daß das Recitativ die älteste Form des Menschengesanges sei. Die Tempelhymnen des Bundesvolkes, die Vortragsweise bei öffentlichem Ausruf und Verkündigungen, die Aufführungen dramatischer Reden und Chöre sollen anfänglich alle recitirend gewesen sein; und es spricht für diese Annahme manche spätere und noch heute gültige Vortragsweise z. B. in der Synagoge und bei asiatischen Völkern. Da wir von ältesten Recitativen keine schriftliche Denkmale besitzen, so lassen wir uns diese vorhistorische Hypothese genügen, und sehen die nach dem Begriffe und den vorliegenden Thatsachen sich ergebenden Haupt-Arten an, die wir ganz allgemein als geistliches und weltliches Recitativ benennen.

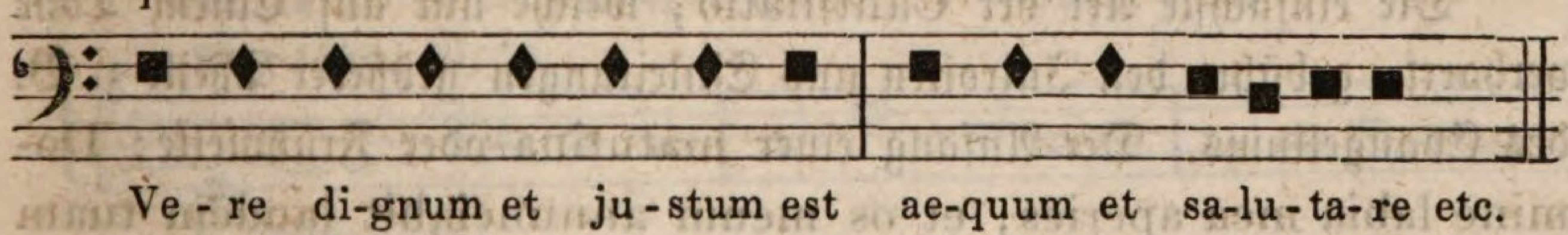
88. Geistliche Recitative sind: die Cantillatio des Liturgen, die Responsen, die Psalmodie der Sänger und Gemeinde, deren Folge ein leises Fortschreiten vom logischen Wort zum tonischen Gesange enthält.

Cantillirend heißt diejenige Art, welche am einfachsten aus dem logischen Wort sich erhebt zu höherer Betonung, in der römischen Kirchensprache bezeichnet als Accentus, im Gegensatz des Chorgesangs, Concentus. Accentus ist das choraliter legere oder psallere des Liturgen, Collectengesang, vom Liturgen oder einem Assistenten vorgetragen; Accentuatio die Anordnung der einzelnen Formeln (S. Jos. Wetzer Kirchenlexicon Freiburg 1851: 1, 397). Dieser Weise gebührt, einen mittleren Ton, wie ihn jede gesunde Menschenstimme besitzt, in gemessener Höhe fortzuhalten, mit geringem meist nur secundenweisem Auf- und Abschreiten bei ausgezeichnet betonten Worten; das Ende soll wo möglich den Anfangston wiederbringen. Diese und einige andere Regeln, die sich im Gebrauche festgesetzt haben, sind das Typische des geistlichen Recitativs. — Als verschiedene Accentus oder Singweisen, Wendungen der fortschreitenden Recitation lehrt die Kirche folgende sieben: 1. accentus immutabilis = Fortgang auf demselben Tone; 2. medius

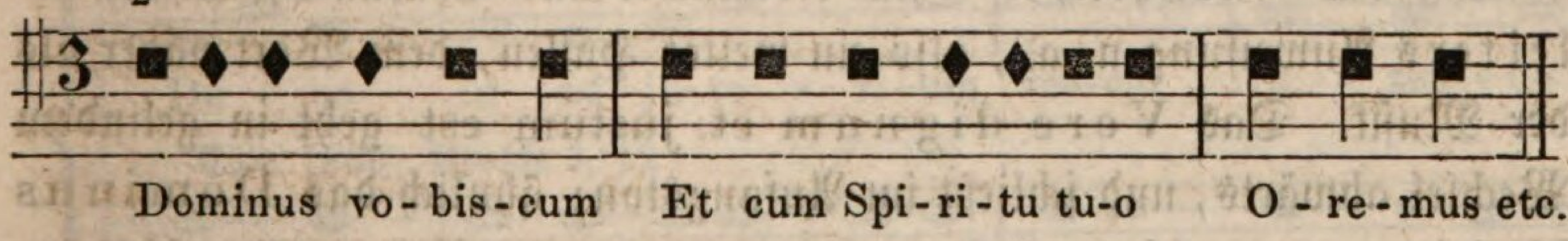
wenn die Cantillation um eine Terz, 3. gravis wenn sie um eine Quarte abwärts geht; 4. acutus wenn die nach der Tiefe gefallene Stimme zur Clausel wieder aufwärts geht; 5. moderatus umgekehrt, wenn die empor gestiegene zum Anfangstone wieder abwärts geht; 6. interrogativus Ausdruck der Frage, eine Secunde aufwärts; 7. finalis das Absinken zur Quart am Schlusse. — Neben diesen tonisch melodischen Anweisungen geben die Antiphonarien ferner noch harmonische und grammatische; harmonische betreffen die Verschiedenheit der Bewegung nach den Kirchentönen, als: Primus sic incipit (d), sic mediatur (a) et sic finitur (d); grammatische sind die verschiedenen Ausdrücke des Fragens, des Ganz- und Halbschlusses, Comma, Colon, Punct u. s. w. fallen also theilweise mit den ersten 7 Accentus ecclesiastici zusammen. — In diesem Allen sind also typische Formen, mehr jedoch logischer als musicalischer Bedeutung, mit Augustins Worten: Pronuncianti vicinior quam canenti Conf. 10, 33.

Im cantillirenden Accentus werden nun vorgetragen die liturgischen Hauptstücke: Introitus, Collecta, Lectio (evangelii et epistolae), Praefatio, Offertorium, Oratio dominica), Ite missa est; nicht alle in demselben Tone, sondern je nach dem Inhalt sich steigernd zu mehr unterschiedlichen Tönen, hie und da mit Melismen verziert, leise zur Liedform vordringend. Von den einfachen und künstlicheren Arten nehmen wir Beispiele aus gregorianisch römischen und aus evangelischen Mustern.

1




2




3

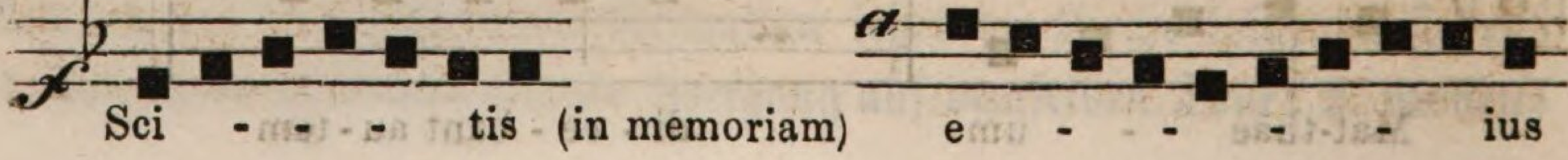


In den römischen Missalen sind die Noten auf 4zeilige Systeme gesetzt, genügend für die Cantillation welche den Umfang einer Octave niemals erreicht. Die sogenannten Choralnoten sind nach dem Sylbenmaaße dreierlei: 
1 2 3

1. ■ brevis, cui subjecta syllaba ita profertur ut in canendo tempus unum consumatur;
2. ♦ semibrevis: syllaba quae sub illam cadit celerius est proferenda;
3. ▪ paullo tardius est proferenda adeo ut in canendo tempus unum et dimidium insumatur. (Guidetti directorium chori. München 1618.)

Antony Archäologisches Lehrbuch (Münster 1829) stellt in ähnlichen doch kleineren Noten dar: die lange ♦, die kurze ♦, zwischen ihnen die anceps oder media ■. Bei dieser Münsterschen Notirung ist Acht zu geben, daß man nicht die geschwänzte Note für die kürzere ansehe, also statt der Longa die Semibrevis verstehe; diese letztere Messung gehört dem cantus mensurabilis, dessen Noten gewöhnlich auf 5zeiligen Systemen geschrieben, Mensuralnoten oder Figuralnoten heißen. Choralnoten werden in der Mensur frei genommen, gleichwie die Worte im Metrum keine rationelle Zeitdauer nach astronomischen Secunden ꝛc. fordern, also – ⏑.
■ ♦

Die einfachste Art der Cantillatio, welche nur auf Einem Tone verharrt, gebührt den Introiten und Einleitungen größerer Theile z. B. des Evangeliums. Der Anfang einer matutina oder Frühmette: Domine labia mea aperies, et os meum annunciabit laudem tuam hat nur das wiederholte c′ ohne Nebennote und Tonfall (s. Mettenleiters Anweisung u. a.), also ein weites Hallen, dem Wort näher als der Musik. Das Vere dignum et justum est geht in gelindem Wechsel abwärts, und schließt im Anfangston; ähnlich das Dominus Vobiscum, welches mit Saeculorum Amen im Anfangstone schließt; so auch die Lectio Evangelii aus der Passion: doch ist letztere mannigfaltiger an melismatischen Zwischensätzen, die jedoch selten über eine Terz oder Quarte vom ersten Ton sich entfernen, und endlich zu ihm rückkehrend schließen. Solche Melismen sind z. B. in Commers Mus. Sacra 6, 18. 19

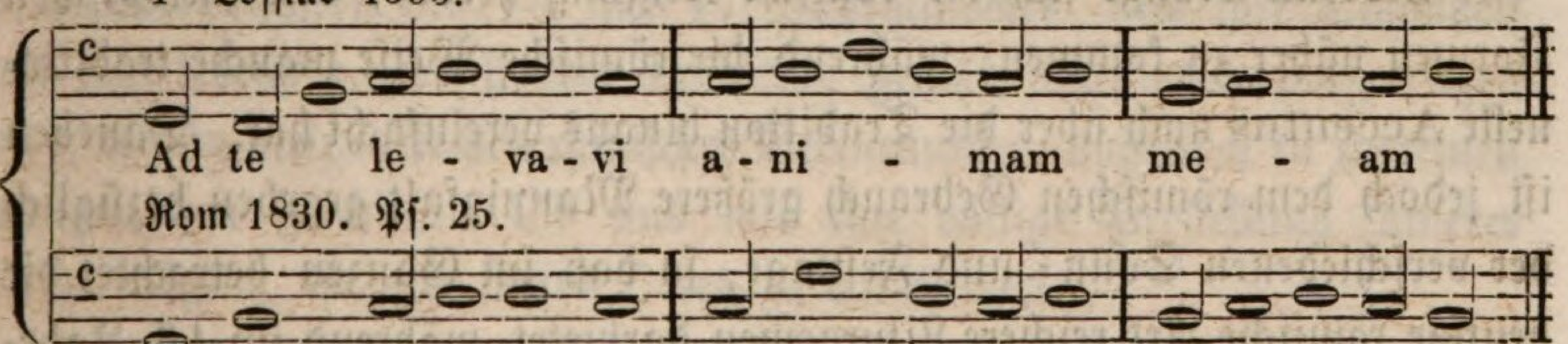


Nach den Tages- Jahres- und Festzeiten sind jedoch die Cantillationen verschieden; die höheren Feste reicher an Melismen, die täglichen und die Todtendienste einfacher, eintoniger; durchgängig ist jedem sein typischer Vortrag bestimmt, wie es seit Guidettis directorium chori die späteren Missalen verzeichnet halten, nur mit einigem Unterschiede nach dem Ortsgebrauch; so führt Antony in seinem archäologisch liturgischen Lehrbuch als hauptsächliche an: die römische, cölnische, münstersche Sangweise. Dabei zeigt sich die deutsche Art reicher an bedeutsamen Melismen, der eigentlich melodischen Weise mehr zugewandt, wie dasselbe in Lossii Psalmodia (I Ed. Wittenberg 1561) offenbar wird. Lossius hatte in seiner Psalmodia, hoc est Cantica veteris ecclesiae selecta, die Tradition zu Grunde gelegt, aber manchmal deutsche Sangfülle in evangelischem Sinne einfließen lassen. Einige der bekanntesten liturgischen Accentus zum Vergleich über einander gestellt sind hier leichteren Verständnisses wegen in modernen Noten geschrieben: 𝅝 = 1 || 𝅗𝅥 = $\frac{1}{2}$ ||

3 Lossius 1561.




4 Lossius 1596.



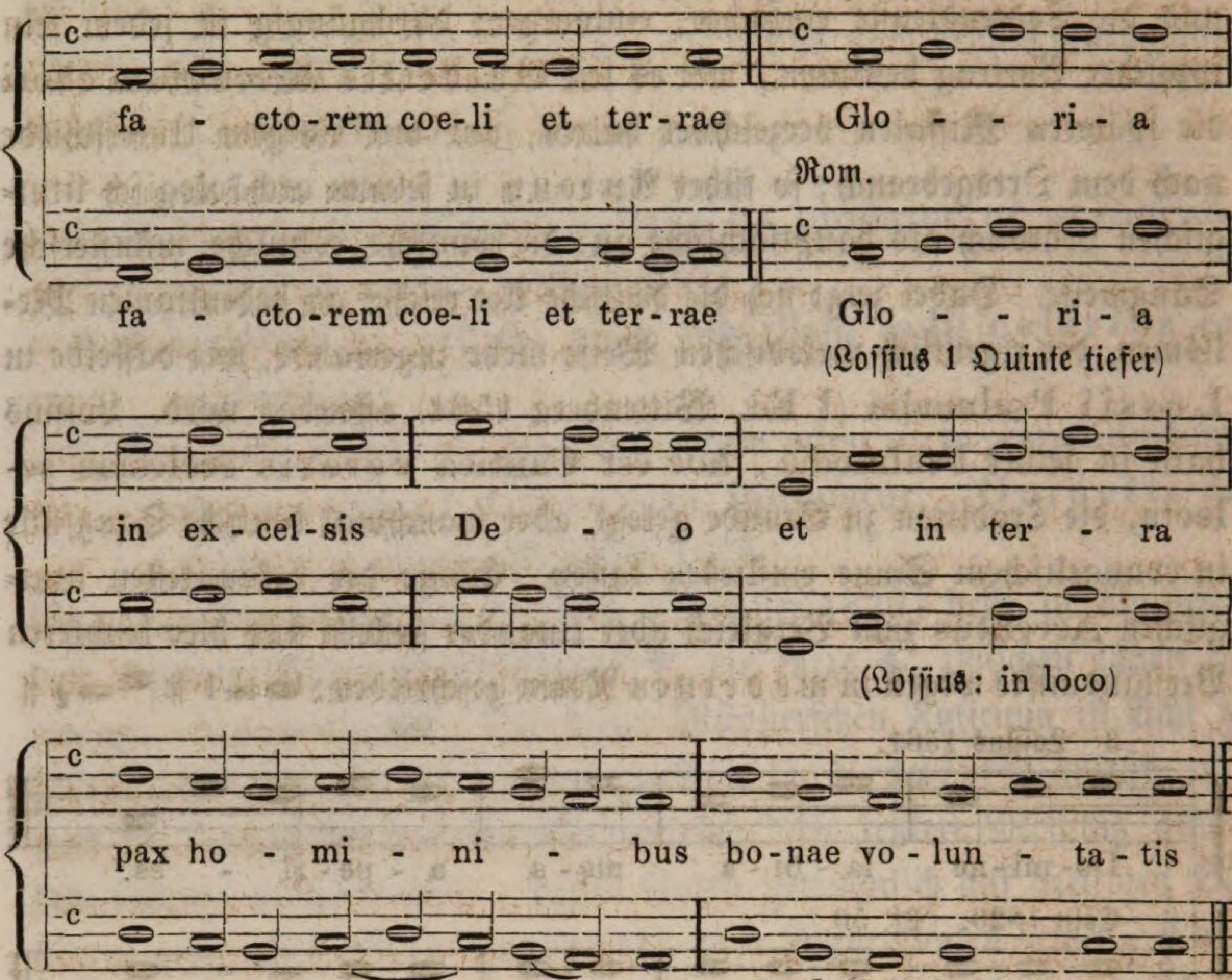

5 Lossius 1561.




6 Lossius. 7 Lossius.



8 Spangenberg 1545.
(Vgl. Lossius im Kyrie apostolicum 1561. p. 273.)



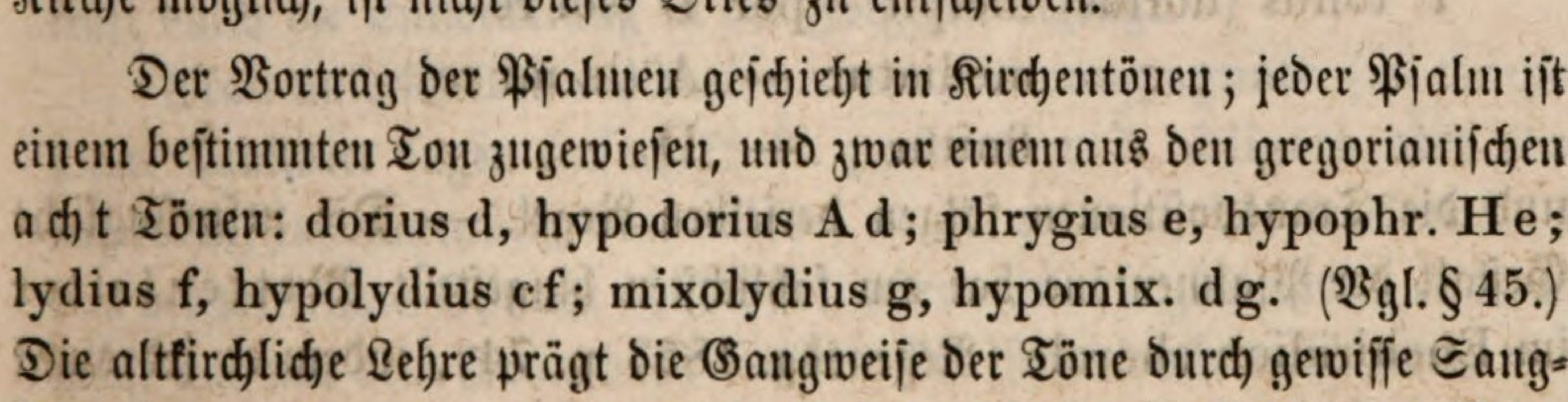
(Lossius eine Terz tiefer)

Ueberall drängt sich die deutsche Neigung hervor, den melodischen Formen näher zu kommen, während die römische Weise manche traditionelle Accentus noch über die Tradition hinaus vereinfacht hat. Daneben ist jedoch dem römischen Gebrauch größere Mannigfalt gegeben bezüglich der verschiedenen Sonn- und Festtage, so daß im Ganzen betrachtet die heutige römische Art reichere Liturgemen darbietet, während im 16. Jahrhundert die deutsche Liturgie musicalisch reicher war. Nur einige Cantus firmi stehen beiden Kirchen fest, namentlich die drei Wurzeln von uralter Schönheit: Gloria, Patrem und Credo.

Von den Responsen der Gemeinde ist im Allgemeinen nur zu sagen, daß sie sich im Tone dem Liturgen anschließen, und gewöhnlich mit einem leichten Melisma, durch Orgel oder Sängerchor unterstützt abschließen. Hier gibt es weniger Typisch-Alterthümliches, weil die Mitthätigkeit der Gemeinde in der alten Kirche eine geringere war. Die römischen Missalen zeigen, wie in diesem § 88, 2, meist unisonen declamatorischen Fortgang auf gleichem Tone. Die evangelischen Responsen: der Herr sei mit euch — und mit deinem Geiste — Amen  deuten auf die Harmonie der drei Hauptaccorde.

Die Psalmodie ist musicalisch betrachtet eine höhere Form, weil sie über die logische Bedeutung hinaus ein Mehr an melismatischer und harmonischer Mannigfaltigkeit besitzt, auch in Festhaltung des Grundtones strenger ist als die niederen Cantillationen. Es geht aber sowohl dem Inhalt als der Form nach eins ins andre über; viele Introiten beginnen mit Psalmworten, manche Psalme stehen auf der cantillirenden Stufe, während andere der Liedform sich mehr nähern. Wie sie der älteste Gesang ist, der nun schon über mehrere Jahrtausende hinaus sein Leben bekundet, so ist die Psalmodie zugleich typisch und wandelbar, indem sie älteste Typen grundlegend bewahrt, aber auf der langen Wanderung von Jerusalem bis ins Abendland manche Veränderungen erfahren hat. Daß sie wirklich aus dem davidischen Tempelgesange herstamme, in Christi Zeit zu Jerusalem im Schwange war, durch die ältesten Christengemeinden gehegt ward und durch ihre Sendboten sich ost- und westwärts verbreitete: dafür spricht nicht allein die historische Wahrscheinlichkeit, sondern die ausdrücklichen Zeugnisse der apostolischen Kirche, und die ihnen nachfolgende Ueberlieferung in der alten Kirche. Anklänge an die alte Ueberlieferung finden sich noch jetzt im Synagogen-Gesange; die evangelische Kirche in ihrer Jugend hegte sie als Erbe der Väter in Treuen; nach dem unseligen Kriege des 17. Jahrhunderts erlosch sie leider in den meisten evangelischen Gemeinden, doch ist ihr Kern bewahrt in unseren Psalmodienbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, und ihre Schönheit noch jetzt lebendig, wo sie der Tradition gemäß würdiglich vorgetragen wird, wie in vielen Kirchen römisches Bekenntnisses, und noch in einzelnen evangelischen geschieht. Ob und wie ihre völlige Herstellung unserer Kirche möglich, ist nicht dieses Ortes zu entscheiden.

Der Vortrag der Psalmen geschieht in Kirchentönen; jeder Psalm ist einem bestimmten Ton zugewiesen, und zwar einem aus den gregorianischen acht Tönen: dorius d, hypodorius A d; phrygius e, hypophr. H e; lydius f, hypolydius c f; mixolydius g, hypomix. d g. (Vgl. § 45.) Die altkirchliche Lehre prägt die Gangweise der Töne durch gewisse Sangformeln ein, tropi genannt, welche Anfang Mitte und Ende oder Principalton Dominante und Finalton bestimmen, z. B.



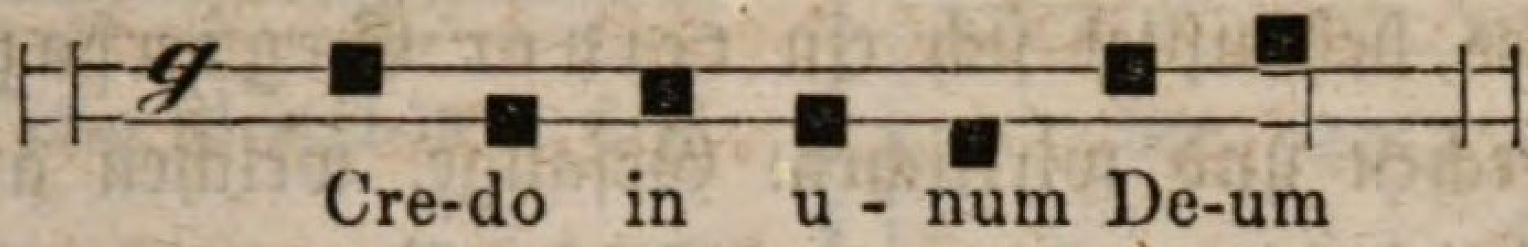
Es finden aber in den Finaltönen häufig abweichende Formen — differentiae — statt; solcher Neben-Finalen — confinales — sind für die meisten Tonarten so viele, daß auch geübte römische Kirchensänger sie nicht auswendig wissen. Zudem finden sich auch hierin Unterschiede zwischen römischer, cölnischer und münsterscher Sangweise. Lossius gibt keine Lehre, hält aber die Psalmen, einige Melismen abgerechnet, meist der römischen Tradition gemäß, und hat auch mit ihr die gleichen Finalen. — Bei solcher Mannigfaltigkeit muß man fragen, welches denn das Kennzeichen der Tonart bleibe, da nach der alten Regel: in fine videtur cujus toni, nur Ein Final gültig sein kann. Die Antwort mit Wollersheim (Anweisung II. Ausg. S. 59) lediglich auf Transpositionen zu gründen ist eine mißliche Aushülfe, weil diese unter etwa 30 Fällen höchstens 3- bis 4mal paßt. Richtiger scheint folgende Erklärung: die römische Kirche ist bei der Absicht alle Finales in typische Formeln zu fassen, zugleich aber der Mannigfaltigkeit des Gesanges für verschiedenen Inhalt und verschiedene Festlichkeit nöthigen Spielraum zu geben, in eine widersprechende Aufgabe gerathen; der Widerspruch zwischen Regel und Ausführung besteht, und ist durch keine Künste wegzuläugnen; er wird minder empfindlich, weil das Hiehergehörige mehr dem Redenden als Singenden eignet, und daher das musicalische Bedürfniß typischer Clausel zurück tritt. Die Sänger tragen die Psalmodie und andre Recitationen nur nach dem Buche vor; ohnedas wäre Verwirrung unvermeidlich. Soll die Psalmodie im höheren Chore erklingen und in den Bereich der eigentlichen Tonkunst eintreten als psalmodia modulata: dann gelten die Regeln der Kirchentöne ungekränkt; dann gilt

I. tonus (dorius) incipit per D (sol re)
mediatur — A (la mi re)
finitur — D

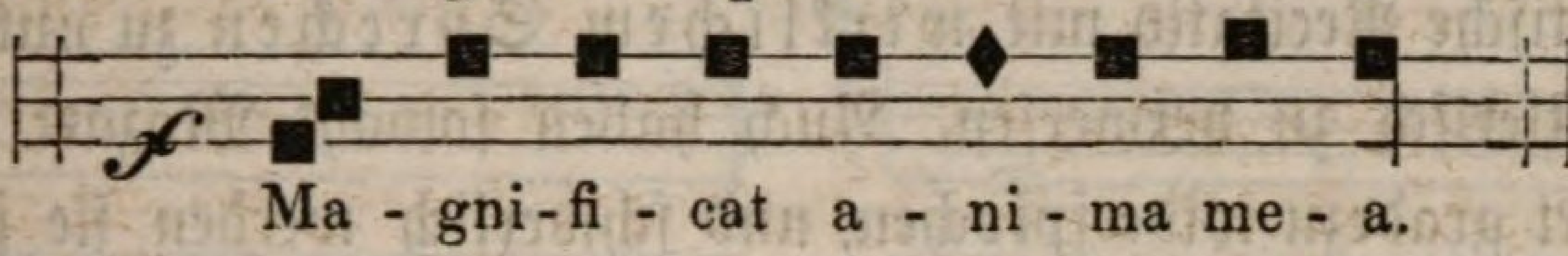
und die Transpositionen folgen derselben Regel. — Die ursprüngliche Gestalt der Psalmentöne hat am faßlichsten hingestellt Mettenleiter im Enchiridion chorale (Regensbg. 1853 p. 74), indem er jedesmal nur tonica = principalis et finalis, und dominans = medians angibt.

Die Fragen nach Ursprünglichkeit, Tradition und Vortrag der Psalmen sind noch nicht alle gelöst, wir wissen nur, daß sie ein uralter Schatz der Kirche, daß sie aus der ältesten Tradition von den evangelischen Vätern aufgenommen, und daß sie noch heute nicht bloß lebensfähig sondern auch vieler Orten lebendig sind. Wie viel Lebenskeime in ihnen enthalten und wie viel Späteres aus ihnen entsprossen ist, wird man gewahr

je mehr man in die alten Psalmodien eindringt. Das uralte Credo




welches uns mit Rom in Leib und Seele gemein ist, klingt noch heute in unvergänglicher Schönheit, sei es vom einfachen Liturgen recitirt oder in Seb. Bachs Riesenfuge siebenstimmig melodirt; und unser spätes evangelisches Lied: Wachet auf — verläugnet nicht seinen Ursprung aus dem Cantus firmus des Magnificat quinti toni




**89.** Die weltliche Recitation, kunstlos von Kindern und Volk bald scherzend bald zur Arbeit begleitend gebraucht — vgl. § 40 — wird künstlerisch übertragen in das Drama und hat dort ihre Stelle in allem was der logischen Rede näher steht als der selbständigen Tonbildlichkeit, also in den Hauptpuncten der Handlung: Frage Befehl Erzählung, auch in mehr der Wirklichkeit angenäherter Malerei der Leidenschaft, was man wohl drastisch, realistisch nennt. Bei dem Versuch der Wiederbelebung des antiken Drama, welcher um 1600 in Florenz stattfand, glaubte man durch diese erhöhete Rede, die sich von der geistlichen Recitation durch schärfere Einschnitte und mannigfaltige Höhen und Tiefen unterschied, dem Eindruck welchen etwa Aeschylus Schauspiele gemacht, nahe zu kommen. Ist dieses auch nur in geringstem Maaße der Fall, so ward dagegen mit Peris und Caccinis neu erfundener Kunstform ein willkommnes Mittel dramatischer Darstellung gewonnen, das seine innere Triebkraft durch die Entwickelung in der Folgezeit bezeugt.

Man unterscheidet recitativo secco, accompagnato (in tempo; ältere Italiener sagen einfacher: R. parlante und obligato oder stromentato, instrumentirt), oder arioso. — R. secco, das trockene R., ist das der wirklichen Sprache ähnlichste; instrumental begleitet wird es wenig, meist nur mit dem Grundbaß, der den Ton stützt auch wohl durch wechselnde Schritte Modulation andeutet oder herbeiführt. Dem einstimmigen Grundbaß werden dann später ergänzende Accorde durch Geigen oder Clavier beigefügt, von wo der Schritt zu freien instrumentalen Figurationen in Melismen und Ritornellen nicht weit ist. — Das eigentlich accompagnirte Recitativ entwickelt sich mit dem Fortschritt der Oper im 17. und 18. Jahrhundert; damit steigert sich dann auch der Gebrauch arioser Melismen oder melodioser Gänge. — Wesentliche Unterschiede sind dieß kaum zu nennen; die Steigerung vom nüchternsten Rede-

Sing-Ton bis zum schwungvollen Gesange geht viele unmerkliche Stufen hindurch, und es behauptet sich ein reiner Gegensatz nur zwischen wirklichem Sprechen und wirklichem Gesange, welchen aufzuheben oder zu vermischen selbst die modern realistische Romantik nicht durchgesetzt hat, während schon der Grieche den absoluten Unterschied zwischen *λογῶδες* und *μουσικόν* = sprachähnlich und musicalisch — als *συνεχές* und *διαστηματικόν* = ungestuft und stufenhaft, ohne oder mit Intervallen-Messung, richtig erkennt s. § 10. Es ist daher die moderne Art, das dramatische Recitativ mit wirklichem Sprechen zu untermischen, als unkünstlerisch zu verwerfen. Auch haben sowohl Mozart als Gluck dieser Unart gradezu widersprochen, und schwerlich werden sie selbst zum recit. secco modulirende Bässe gesetzt haben, damit die Musik außer der Rechnung bleibe. Mozarts Don Juan und Idomeneo sind mit solchen Recitativen ursprünglich ganz durchcomponirt gewesen; unbegreiflich und unerträglich, wenn wirklich in grober irdischer Sprache vorgetragen: künstlerisch lebendig, wenn nach Vorschrift in Intervallen gesungen wird [1].

Wenn nun aber die Unterschiede innerhalb der dramatischen Recitationsarten wissenschaftlich kaum zu fixiren sind, so sind dagegen die historischen Entwicklungen unverkennbar. Welcher Fortschritt zu immer lebendigerer Darstellung findet sich zwischen Caccini und Schütz, dann von Schütz bis Bach, von dort bis Mozart! Die wachsende Instrumentalkunst hat wesentlichen Antheil an diesen Steigerungen, wie eine Vergleichung der Hauptstufen der dramatischen sowohl weltlichen als kirchlichen oder oratorienhaften Recitative zeigt.

Aus Rinuccinis Euridice
componirt von

1 Jac. Peri 1600.




2 Jul. Caccini 1600.




1) Lesenswerth ist was über das Recitativ A. v. Dommer mittheilt in seinen Elementen der Musik S. 220—229.


cam-pi che di stel-le o di
So - le non ve-de-ste gia
mai scintil - la: o lampi
rim-bom-ba - te do - len-
- ti al su-on dell' an-go-
scio-se mie pa - ro - le,
mentre con mesti ac - cen - ti
die der Ster - ne
Fun-keln und der Son - ne
Glut nie-mals er - schau - et
hal-let wie-der zum Kla - -
- geton des jammervollen Liedes meiner
ac-
Stim-me, die ih-re Seufzer
cen - ti il per-du-to mio
sen-det, mein ver-lo-re-nes


il per-du-to mio ben con
voi so - spi-ro. E voi,
deh per pieta del mio marti-re
che nel mi-se-ro cor di-mo-
- ra eterno, la - cri-
ma - te al mio pi-anto,
Om - - bre d'infer - no.
ben con voi so - spi-ro
Gut bei euch zu su-chen.
Und ihr, ha-bet Er-
bar-men die-ser Pein,
die im Herzen mir e-wig wei-
let,
ihr Schat-ten des Ab-
grunds wei-net mit mir.

Dieses Recitativ aus der ältesten Oper, welche im Jahre 1600 zu Florenz von den beiden Tonsetzern Peri und Caccini gesetzt, als Erneuerung des altgriechischen Drama irrthümlich aufgestellt aber geistreich behandelt ward, zeigt das Bestreben, dem Wortsinne möglichst getreu zu bleiben und der metrischen Sylbengeltung möglichst gerecht zu werden; dabei ergibt sich aber trotz aller Worttreue beider Componisten manche wesentliche Verschiedenheit der Auffassung, und es bestätigt sich nicht, was von verständigen Declamationslehrern wohl behauptet ist, daß Ein Wort nur Eine angemessene Betonung trage: denn beide sind angemessen, jedes hat eigenthümliche Vorzüge vor dem anderen. Gemeinsam ist beiden die sehr einfache Modulation, die sich in unserem Bruchstücke nur in G mit beiden Dominanten bewegt, späterhin auch die Wechseldominanten und Terzen der Tonart nach oben und unten berührt. Melodische Anklänge durch Sylbendehnung oder Mehrtonigkeit Einer Sylbe sind selten, meist ausdrucksvoll malerisch einem pathetischen Worte — dolenti. accenti. piangendo. sospiri. dolore. lasso u. s. w. anhangend; die sogenannte dramatische Recitation der späteren Operisten ist im Keime vorhanden, uns eintönig klingend, aber wortrichtig[1].

**90.** Das spätere Recitativ hat sich, je mehr die pathetisch bildreiche Melodie entwickelt ward, dieser immer mehr genähert, so daß das rec. arioso die niedere Form des Rec. secco immer mehr verdrängte. Die Italiener von Caccini bis Scarlatti beharren bei der ursprünglichen cantillirenden Weise; nach Scarlatti wird die gemischte Art in der großen opera seria beliebter; daneben hält sich in den volksthümlichen Carnevals-Opern das Rec. secco oder parlante, welches Gluck weniger, Mozart in mehreren Opern gar nicht anwendet. Die ganze Entwicklung durchzunehmen ist ohne vollständige Geschichts-Erzählung unmöglich; für uns genügt es, auf die vollkommensten der modernen Art hinzuweisen, welche von Händel Bach Gluck und Mozart ausgeführt sind.

Händels Recitative in den Oratorien sind von kraftvoll inniger Declamation, der älteren Weise darin annäherend, daß er sich gern der leichtesten typischen Formen z. B. in Anfangs- und Schlußfällen bedient, modulatorische und ariose Theile aber mit keuscher Enthaltsamkeit einflicht, während S. Bachs Passions-Recitative darin einzig sind, daß sie überall die Situation vollkommen darstellen, indem sie mit den kühnsten Würfen

---

1) Das hier Gegebene ist etwa ein Sechstel der großen Scene zwischen Orpheus und Pluto, welche Kiesewetter mittheilt in seinem Werk: Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges, Leipzig 1841. 4. Bsp. S. 82—95.

großer Intervalle und in seltsam gewaltigen Harmonieschritten jedesmal das Individuelle in malerischen Zügen vor die Seele stellen. — Glucks Recitative suchen ein Gleiches im weltlich dramatischen Gebiete, aber mit mehr logischem als musicalischem Wortausdruck, daher auch mit einfacherer Modulation, wie es sowohl seiner eigenen Naturgabe als der französischen Geschmacks-Richtung am besten entsprach. — Mozart ist auch hier der allseitige, dem jedes an seiner Stelle zu Gebote stand, um Charakteristik und Schönheit unlöslich verschmolzen seiner weltlichen Dramatik einzuverleiben; ihm gelingt das Rec. secco in ganz naiver italienischer Weise, der größere Theil seiner Recitative ist arios, bald einfach groß wie Händel, bald tiefsinnig pathetisch wie kein andrer z. B. in dem ersten Recitativ-Duett zwischen Anna und Ottavio. Daß er seinen geistlichen Werken irgendwo Recitative eingeflochten, ist uns nicht bekannt.

## Die festen Formen.

91. Den schweifenden Formen gegenüber steht die geschlossene oder feste, die Liedform, welche den Mittelpunct der Formenlehre bildet, den Grund-Typus aller eigentlich musicalischen Kunstformen, oft gleichdeutig gedacht mit periodischer Melodie, daher im Früheren bereits öfter berührt. Der Unterschied des Schweifenden und Geschlossenen betrifft nicht den realen oder realistischen Inhalt, sondern lediglich die Formschönheit; was sich eigentlich von selbst versteht und daher keiner ausdrücklichen Betrachtung bedürfte, wenn nicht eine ziemlich geläufige Vorstellung noch immer den Gegensatz von Wahrheit und Dichtung als realen faßte, danach Prosa und Poesie für feindliche Geschwister erkennte, somit auch die fortlaufende Rede der rhythmisch gebundenen, die logische Wortsprache der mystischen Sangweise realiter entgegen zu stellen gewohnt wäre. Zwar wird nicht jeder Inhalt in jede Form gleich willig eingehen und auch bei Uebertragungen desselben Inhaltes in verschiedene Formen der Inhalt eine gewisse Veränderung erleiden: aber der logisch reale Inhalt begründet nicht die Form-Unterschiede, da es unbestreitbar ist daß eine Heldensage sowohl episch als lyrisch oder dramatisch oder prosaisch, ein Heldenbild plastisch oder malerisch dargestellt werden kann. Zwischen Prosa und Poesie steht nicht die Frage nach der realen Wahrheit als Kriterium, da es eben sowohl verlogene Prosa als poetische Wahrheit gibt: Wirklichkeit und Schönheit ist ihr Gegensatz nach der metaphysischen Seite, Gleichtonigkeit und Wiederhall nach der künstlerischen, Einseitigkeit und Spiegelung nach der grammatisch metrischen. Der mehrerwähnte Gegensatz von

fortlaufend und abgestuft, dieser nicht materielle sondern formelle Unterschied gestattet allerdings Mischformen, wo Eins ins Andre übergeht, indem das Recitativ sich in gehobener Stimmung dem Liede nähert, das Lied in logische Bedeutsamkeit umwendend declamatorisch recitirt; die entschiedenen oder reinen Formen dagegen behaupten das inwohnende Gesetz mit Beharrlichkeit, und sind der eigentliche Gegenstand der Kunstlehre.

Die Liedform ist ein wesentlich Menschliches gegenüber den natürlichen Gebilden der Klänge und Rhythmen, und den abstract geistigen Gebilden der logischen Wortrede. Es ist Marx' Verdienst, auf die Liedform das Hauptgewicht der Lehre gelegt zu haben, und hier das Kernhafte seines großen theoretischen Werkes enthalten. — Melodie, Typus, Liedform sind synonym. Melodie ist der Grundbegriff alles musicalischen Sonderlebens, was die Tonkunst von den übrigen Künsten scheidet; Typus die Benennung stehender oder herkömmlicher Formen innerhalb des gesammten Kunstgebietes; Liedform der höchste aller Typen, ihr Erstes und Letztes, Keim und Abschluß, Mittelpunct der allgemeinen und Scheidepunct der besonderen Kunstlehre. Die liedhafte Melodie ist die frei gesetzte, daher in bewußten Schranken gehende Periode, welche Einheit Gegensatz und Erfüllung in sich faßt, woraus als die ursprünglichste oder einfach allgemeine Form sich ergibt die achttactige Periode (vgl. § 78). Wenn sich manche alte Volksweisen auf solche normale Periode nicht wollen zurück führen lassen, so ist das meist nur scheinbar der Fall, oder auch aus besonderen Gründen verständlich, wie seines Ortes nachzuweisen ist. Für eine unendlich fortlaufende Melodie, welche durch neuere Theoreten behauptet wird, ist in vernünftiger Lehre kein Platz, es sei denn daß mit Umkehrung der gangbaren Wortbedeutungen alle Begriffe umgekehrt werden. Aber auch unter R. Wagners Tongebilden sind es nicht jene fortgelaufenen, sondern die periodisch geschlossenen z. B. Tannhäuser-Marsch, Pilgerchor rc. welche volksthümlichen Werth haben und als künstlerisch wahre von Freund und Feind anerkannt sind.

Das Lied als gesungenes Wort zeigt Wortkunst und Tonkunst so innig verbunden, daß der Vorzug eines vor dem anderen eigentlich schwinden sollte. Aber ein Vorzug des tönenden Elements thut sich dennoch kund nicht bloß sinnlich, indem der musicalische Liedes-Klang das seelische Nervenleben lebhafter anrührt als das freibewußte Geistleben, — sondern auch geistig, indem eine schwache Dichtung mit guter Melodie sogar dem Geiste willkommener ist, als eine edle Dichtung mit häßlicher Melodie.

Damit ist auch der Wort-Wiederholung im Gesange ihre richtige Stelle gewonnen, gegen welche die verständigen Illusions-Fanatiker sich zu ereifern vorgeben, während sie selber sie im Verlauf pathetischer Scenen nicht verschmähen, ja nicht entbehren können. Allerdings gibt es hier Uebertreibungen die nicht gut zu heißen sind; die Sache bleibt in ihrem vollen Rechte, indem ja selbst die gemeine Wirklichkeit wiederholte Worte gestattet, die erhöhete Rede sie ohnehin liebt, was auch die öffentliche Redekunst oft zum Ueberfluß ausbeutet. Wort-Wiederholungen also sind, vorzüglich an pathetischen Wendepuncten, der Musik nicht bloß erlaubt, sondern angemessen, der Tonbildlichkeit schon darum willkommen, weil eben der logische Gedankeninhalt nur grundlegend, nicht gestaltend angenommen wird. Je mehr Worte, desto weniger Musik, wie in Wagners langen Recitativen; je concentrirter die wenigen Worte, desto reicher das Feld derjenigen Kunst, die den Worten ins Herz sieht, die Worte bis aufs Blut auskostet. Und daß wo Musik ihren Zauberklang erhebt, sie die Uebermächtige ist, das beweiset auch R. Wagner wider Willen, indem Alles was ihm Gutes gelungen, eben dem Reich des Klanges zugehört, während der Logos selbst durch die Töne um nichts heller wird. Ungeachtet dieses Vorzuges der musicalischen Seite liegt uns aber dennoch ob, die poetische Seite zuvor näher anzusehen, weil sie rational begreiflicher, und weil sie das formelle Gehäuse der Melodie ist.

Das poetische Lied, vornämlich im deutschen Sinne wie es sich seit dem Mittelalter behauptet, soll Einheit des Gedankens und der Stimmung, gegensätzliche Gliederung der Theilgebilde haben. Dieß ist die geschlossene Form des strophischen Liedes, eines Typus, den vor allem das deutsche Volkslied ausgebildet hat. Des Liedes Inhalt soll lyrisch sein, das heißt: nicht episch in fortlaufender Reihe von Thaten und Bildern, nicht dramatisch in verschlungener (Doppel) Handlung von Aufgabe Widerstreit und Erfüllung: sondern in den Kreis Eines Gedankens geschlossen, der in sich selbst gliedert und rückkehrt. Solcher geistige Inhalt wird bekleidet mit dem metrischen Gewande der Strophe — Deutsch: Bar oder Gesätz — von Neueren unpassend Vers genannt. Ein Gesätze gliedert sich in Zeilen, die paar- oder reimweise zu einander streben, hiemit schon dem tönenden Elemente zugewandt, gleichsam vermittelnd zwischen Gedanken und Sinnlichkeit. Solche Näherung des Leibhaften und Seelhaften im Klangreich ist schon an sich der Tonwelt und Tonkunst Eigenthum: hier berührt es die Wortsprache, den Gedankeninhalt begleitend in Sätzen und Gegensätzen, Gleichklang und Abklang, so daß man sagen

kann: der Reim woget und athmet nach dem Inhalt, sagt aber nichts vom Inhalt selbst. Nur so weit läßt sich rechtfertigen was Hauptmann Metrik § 185 von der Nichtbetheiligung des Reimes am Inhalte sagt; während ein mystisches Wechselverhältniß beider doch allerdings stattfindet, wie die germanischen Sprachen noch deutlicher zeigen als die asiatischen; wer diese Berührung von Inhalt und Klang in den scandinavischen Alliterationen (auch in den uralten celtisch-etruskischen?) oder in unseren Nibelungen-Reimen noch nie gemerkt hat, entbehrt die Hälfte jener wunderbaren Dichtungen. — Daß aber Reim und Melodie einander nahe angehen, merken wir in den Wiederholungszeilen der Liedweisen, welche den Wortzeilen entsprechen. Die Wortzeilen — στίχες, versus — werden in Reimpaaren, unmittelbaren oder unterbrochenen, verbunden, z. B.

Triebe Liebe — Stunde Wunde — unmittelbar, gepaart.
a a b b

Wege Kränkt — Pflege Lenkt — mittelbar, unterbrochen, wechselnd.
a b a b

Außer diesen beliebtesten Arten — deren zweite die häufigere ist — kommen auch verschränkte, eingeschlossene, verschlungene vor: abba. abacbc u. s. w. Reimlose Zeilen — sogenannte Waisen — neben gereimten sind selten.

In dem sangfähigen Gesätze (Strophe) ist eine Gliederung beliebt, welche der altgriechischen in Strophe, Antistrophe, Epode ähnlich ist: nur sind die griechischen bei größerem Sylbenreichthum und minderer Musikfülle ihrer Zeit gedehnter an Worten und Zeilen, die deutschen bei kürzeren Sylben und innigerer Gesangliebe an Worten und Zeilen kürzer. Wie aber im Griechischen Strophe und Antistrophe gleich gemessen sind in Rhythmus, Sylben- und Verszahl, um zu wiederholtem Gesang und Tanz angemessen zu sein: eben so die deutschen metrisch und tonisch wiederholten Stollen. Der Stollen ist das Elementar-Gebild der Strophe; ein vollständiges Gesätz hat zwei Stollen, denen als Gegensatz der Abgesang ein Drittes bildet. Beide Stollen sind gleichgemessen und gleichklängig: sie zusammen heißen Aufgesang, gegenüber dem schließenden Abgesange. — Es ist rhythmisch wohllautend, wenn zwischen Auf- und Abgesang eine fühlbare oder annähernde Symmetrie stattfindet; demnach müssen die einzelnen Stollen kleiner, der ganze Aufgesang größer oder gleich sein dem Abgesange. Diese einfachste Art des leise überwiegenden Aufgesanges ergibt die volksbeliebte siebenzeilige Strophe, welche in ihrer rhythmischen Construction eine Annäherung an den goldnen Schnitt (§ 39) zeigt $\frac{4}{7}:\frac{3}{7}$ = 14:16. — Selten und leicht unliebhaft

ist dagegen, wenn der Abgesang *erheblich* größer ist als der Aufgesang. — Nach jenem symmetrischen Gesetze sind viele der beliebtesten Volkslieder, namentlich kirchliche, gebaut

| 1 | | 2 | | 3 | |
|---|---|---|---|---|---|
| ab—ab | ccd | ab—ab | cc | ab—ab | cdcd |
| Aufgesang | Abgesang | Aufgesang | Abgesang | Aufgesang | Abgesang |

Beispiele zu 1: Allein Gott in der Höh sei Ehr — Es ist das Heil uns kommen her — Aus tiefer Noth — zu 2: Jesus meine Zuversicht — Machs mit mir Gott nach deiner Güt — zu 3: O Haupt voll Blut und Wunden.

Bekanntere Liedweisen mit *größeren Abgesängen* sind: Sollt ich meinem Gott nicht singen — Wachet auf ruft uns die Stimme. *Alleinstehende Aufgesänge* oder Stollen ohne Abgesang sind nicht häufig, aber einige schöne volksthümliche darunter, als: Vom Himmel hoch da komm ich her (aa—bb) — Wenn wir in höchsten Nöthen seyn (aa—bb) — Nun ruhen alle Wälder (aab ccb) — Inspruck ich muß dich lassen.

In diesem Allen zeigt sich die Neigung des Liedes zum Gesange: der poetische Bau der Stollen und die Reimstellung begegnet dem musicalischen Bau der Melodie, die im Aufgesange häufig aufwärts, im Abgesang abwärts geht, und an den Wendepuncten die Gegensätze von Tonica und Dominante vernehmen läßt. Daß aber das Reich des Klanges über die abstracte Geistigkeit überwaltet, zeigt sich im *poetischen* Bereich durch die Kraft des Metrums und Reimes, von welchen die poetische Syntax [1] in Stellung und Wahl der Worte abhängt; und im *musicalischen* Bereich darin, daß namentlich in altvolkischen Weisen die Sylbendehnung und die Kehre — refrain — den Worten zufügt was ihnen mangelt am vollkräftigen Bilde.

**92.** Die periodische Liedform also, hervor gegangen aus jenen rhythmischen Principien die vorhin § 77. 78 gezeigt sind, ist die typische geworden, weil ihre Verhältnisse leicht faßlich und die Uebereinstimmung zwischen Rhythmus und Harmonie durchsichtig ist. Um dieses noch vollständiger zu erkennen, ist es räthlich, die *poetische Metrik* für sich und im Bezug der musicalischen Betonung anzusehen.

---

1) Der poetischen Syntax gehört es auch zu, daß die ursprüngliche, altepische und epigrammatische Versbildung überwiegend *einzeilige Sätze* (monosticha) liebt, also der poetisch-musicalische Satz (Vers) mit dem logisch-grammatischen zusammen fällt. Vergl. auch § 38.

Die grammatische Wortmessung beginnt mit einer angenommenen Zeit-Einheit, dem kleinsten Gemessenen woran alles Größere gemessen wird: der Kürze = χρόνος. σημεῖον. mora (tempus), bezeichnet ⏑, im Gegensatz der Länge oder Doppelkürze, bezeichnet – gleich ⏑⏑. Die poetische Wortmessung beginnt mit dem Fuße als der höheren Einheit von Kürze und Länge.

Der Fuß, das einheitliche Grundmaaß des Verses, hat seine Kraft in der Hebung, dem stärker gehobenen Tone, daher man sinkende und steigende Füße unterscheidet: jene in der Höhe herabgehend – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – || diese umgekehrt zur Höhe emporgehend ⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑⏑ – – ||. Letztere kann man nach modern musicalischer Fassung als Auftacte[1] verstehen; doch ist die nach antikem Muster eingeführte Unterscheidung in Jamben und Trochäen (⏑ – | – ⏑) auch unsrer modernen Poesie gangbar und fast unentbehrlich geworden.

Von den 28 oder 32 oder noch weiter in die hunderte verlaufenden Füßen der antiken Metriker ist die größere Zahl der poetischen Theorie vollkommen fremd; nur als zufällige Wortmessungen willkührlich aus prosaischer oder poetischer Rede abgelöst, entbehren sie fast gänzlich des rhythmischen Princips. Wesentlich rhythmische oder versbildende Füße sind bei Griechen und Römern nur acht

| | | | |
|---|---|---|---|
| – ⏑ | trochaeus | – ⏑ ⏑ | dactylus |
| ⏑ – | iambus | ⏑ ⏑ – | anapaestus |
| – ⏑ – | creticus | – ⏑ ⏑ – | choriambus |
| ⏑ – – | bacchius | ⏑ ⏑ – – | ionicus |

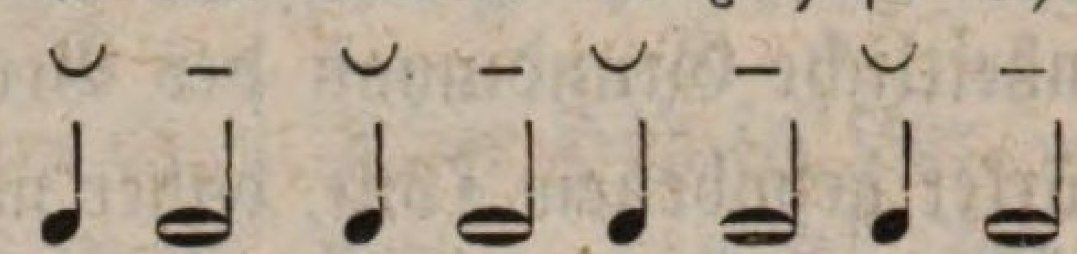
alle übrigen sind Wortfüße d. h. metrische Reihen, Zusammensetzungen einfacher Füße, Auflösungen (wo aus einer langen zwei kurze Sylben gemacht sind), die die Poesie nichts angehen und keinen Vers gestalten. (Vgl. Krügers Grundriß der Metrik S. 11, nach Boeckhs trefflicher Erörterung in seinem de metris Pindari.) — Von jenen acht Füßen braucht die deutsche Dichtung nur die 4 ersten, die Romanen kennen nur die 2 zweisylbigen: Trochäen und Jamben. Engländer haben auch dreisylbige Füße; gelehrte Deutsche haben von den viersylbigen auch Choriamben und Joniker mit Glück nachgeahmt, Kretiker und Bacchien nur in mißrathenen — mindestens mißtönenden — Versuchen; volksthümlich sind außer den 4 ersten keine.

---

1) wie dieses J. A. Hartung Griechische Lyriker (1856) 5, 5 ganz richtig hervorhebt, der speculativ-historischen Metrik zum Trotz. — Vgl. auch Apels Metrik.

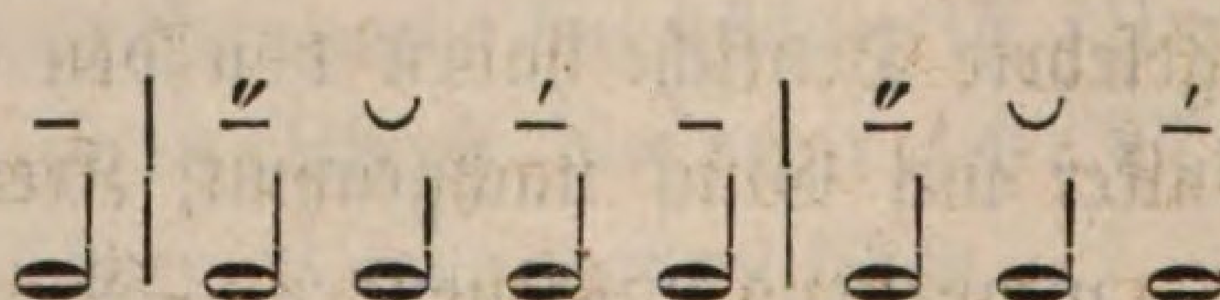
Auf diese poetischen Versfüße wird im Gesange so weit Rücksicht genommen, daß die entschiedene Hebung und Senkung wie gesprochen so auch gesungen wird, also (vgl. § 73) Väter – ◡ | 𝅗𝅥 ♩ ||, nicht ◡ – | ♩ 𝅗𝅥 ||. Verstand ◡ – | ♩ 𝅗𝅥 ||, nicht – ◡ | 𝅗𝅥 ♩ ||. Ferner wird in manchen Melodien der Wortrhythmus musicalisch nachgeahmt, z. B.

Al-lein Gott in der Höh sei Ehr



aber weit häufiger wird der musicalische Rhythmus seine eigenen Wege gehen, nur die entschiedensten der grammatischen Hebungen an musicalisch betonten Stellen wiederbringend, die übrigen der vollen Freiheit musicalischer Rhythmik unterordnend (vergl. Hauptmann Metrik § 188 S. 364. 365). Die selbständig lebenden Tongebilde sind eben nicht declamatorisch wortbetonend, und der wahre Unterschied des Redenden und Singenden (§ 80. 89) kommt eben darin zu Tage, daß der melodische Rhythmus nicht jedesmal die logisch bedeutendsten Worte am stärksten betont, wie dieses ja nichtmal die Wortrede immer thut, wo oftmals die Nebensachen höheren Tones gesprochen werden als die Hauptsachen, was am besten Schwerhörige bezeugen. Wenn im Messias betont wird: der uns den Sieg gegeben hat durch Christum unsern Herrn — statt des logischen: Sieg, Christum, so ist das im Tongange im mindesten nicht befremdlich, der den Wortlogos wohl in sich trägt, aber nicht darzustellen hat. — Ein ganz ähnlicher Vorgang findet in der Wortrede statt, wenn bei leidenschaftlichem Ausdruck Worte verdoppelt werden: Mutter Mutter laß mich gehen — Dahin dahin möcht ich mit dir ꝛc. wo jedesmal das zweite der wiederholten Wörter stärker betont wird, welches dem Logos nichts Neues bringt, daher logisch geringer erscheinen muß, während es dem Pathos der Seele entsprechend sich höher hebt, den Logos zu übersteigern.

So können denn poetische Metra durch die Melodie mannigfaltig an- und umgewandt werden. Jenes „Allein Gott in der Höh" wird auch gesungen



und kann nach sonderlicher Auffassung noch andere Tongestalt annehmen; denn es ist nicht der Thatgehalt des Wortes, sondern die Stimmung, die Lebensfarbe, das Blutwallen der Seele im Liede, was die Melodie darstellt.

Wie nun diese periodische Melodie die ganze Menschen-Natur ergreift, und des Tones Lebenskraft geistig und leiblich in den Hörer ergießt, das ist ersichtlich an der uralten Anwendung sowohl der antiken Strophen als des modernen Liedes, da das Sanglied zugleich Tanzlied war, wovon u. a. die ritterlichen Gelage in Wolframs Parcival Zeugniß geben. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts war es gewöhnlich, daß von lustigen Gesellen die eine Hälfte sang damit die andere tanzte, und dann umschichtig; zuweilen in Kehrreimen thaten auch Beide Beides gleichzeitig: eine löbliche Weise, wozu unsere Liedertafeln jetzt keine Kraft mehr haben, weil sie vornehm und verdrießlich geworden, auch an vielen abscheulichen Liedern der „Jetztzeit" ihre Brust zu Schanden gesungen haben, gleichwie Falstaff durch vieles Chorsingen in der Kirche seine schöne Stimme ruinirt hat.

Das Lied zum Tanze, ballo, heißt ballata, Ballade; das ist die historische Grundbedeutung des Wortes, welches ursprünglich nicht logischen Inhalt sondern künstlerische Form bezeichnet hat. Abgesonderte reine Tanzmusik scheint erst inmitten des 17. Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Die ältesten reinen uns bekannten Instrumentaltänze sind die von Joh. Moller in den Paduanen und Galliarden (Frankf. a. M. 1610), deren Name jedoch wiederum auf älteren ausländischen Ursprung hinweist. Wie der gesellige so ist auch der Kriegestanz, marcia, ebenfalls aus bekannten Liedweisen abgelöst. Die Spuren des Liedhaften sind noch heute vorhanden in den einfachsten periodischen Grundformen, die auch die kunstreichsten der modernen Tänze und Märsche nicht missen können. Aus eigentlichen Sangliedern heut noch Märsche zu nehmen ist selten geworden seit unserer windreichen Ventil- Blech-Musik; doch würde es ihrer Gesundheit nur heilsam sein, wenn sie öfter thäte was der Walzerkönig Joh. Strauß so lieblich und neckisch zu thun verstand, dessen schönste Walzerkette schließt mit dem „'s ist nur a Kaiserstadt, 's ist nur a Wien!"

**93.** Eine schöne Liedweise ladet von selbst zur Wiederholung, sowohl nach elementar rhythmischem Principe, als in logischem Bedürfniß, oder zu lieblicher Erneuerung des Genusses. Wiederholungen bilden in sich selber rhythmische Gegensätze, danach logisch-ästhetische Steigerungen; letztere erzeugen die Variation, welche im Gesange oder im Instrument oder in beiden geschehen kann. Die Anzahl der Wiederholungen kann unbeschränkt sein; doch thut sich auch hier wiederum rhythmische Regelung hervor, indem die einfacheren Strophenlieder selten über 3 Repetitionen hinausgehen; aber auch 4 und 6 ist nicht unbeliebt, die mystische

5 wird gern gehört im liturgischen Gemeindelied; über 6 hinaus wird die Einheit unüberschaulich, wie auch im Rhythmisch-Harmonischen die 7 der Anfang der Dissonanzen ist. Von unseren besten Kirchenliedern hat

| | | |
|---|---|---|
| Komm heiliger Geist Herre Gott . . | 3 | Strophen (Gesätze) |
| Allein Gott in der Höh sei Ehr . . | 4 | „ „ |
| Allein zu dir Herr Jesu Christ . . . | 4 | „ „ |
| Ein feste Burg ist unser Gott . . . | 4 | „ „ |
| Ach Gott und Herr wie groß und schwer | 5 | „ „ |
| Aus tiefer Noth schrei ich zu dir . . | 5 | „ „ |
| Schmücke dich o liebe Seele . . . . | 6 | „ „ |

„Gelobet seist du Jesu Christ“ mit 7 Strophen steht an der Gränze des Behaltbaren; „Jerusalem“ mit 8 wird schwerlich in der Gemeinde durchsungen; die schönen Lieder „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Befiehl du deine Wege“ mit je 12 Strophen sind im öffentlichen Gebrauch nicht gut durchzusingen, sondern zeigen ein Uebergewicht des Logischen über das Musicalische. Vollends ein Lied wie in Berggrens dänischen Volksliedern, mit 41 nun gar zweizeiligen Strophen ist unerträglich, und wirkt musicalisch vernommen zuerst ermüdend, dann lächerlich.

Die bisher in diesem § besprochenen Formen sind monostrophische = solche die Eine Strophe durchhalten, und in dieser Weise die Wiederholungen selbst in rhythmischer Kraft verwenden: das ist die ursprüngliche und eigentliche Liedform. Ihr gegenüber stehen polystrophische Lieder, die nicht wiederholte, sondern verschiedene Liedweisen verknüpfen.

Dahin gehören erstlich die durchcomponirten Lieder, welche entweder aus Anlaß mannigfaltigeren (realen) Wortinhalts Einer wiederholten Weise sich ungern anschmiegen, oder in unermüdlicher Lust der Bildkraft ein Mehrfaches hinstellen. Jene Art nähert dem Dramatischen, ergibt also eine logische (poetische) Unterart; diese ist rein musicalisch, eine umfassendere weitergestaltende Kunstform. Aus beiden entwickeln sich die cyclischen Formen d. h. Verbindung mehrerer in sich geschlossenen Ganzen zu einem größeren rhythmischen Gesammtkörper. Je größer die Formen werden, desto mehr tritt der rationale einfach faßliche Rhythmus zurück, wobei jedoch ein überwaltender idealer Rhythmus vernehmbar bleiben muß, falls nicht jene cyclischen Ganzen ins Monstrose d. h. Unschöne verlaufen sollen.

Unter den cyclischen Formen unterscheiden wir als Hauptarten: Kreislied und Liederkreis. — Kreislied ist ein solches, das mehrere vollständige Liedweisen in ein ungetheiltes Ganzes verbindet, mit Vorherr-

schaft Einer, gewöhnlich der ersten, die sich öfter und namentlich am Ende gern wiederholt. Solche sind einzelne gesellige Rundgesänge mit schließendem Chor, auch geistliche Festlieder z. B. von Eccard und Prätorius. Aus dieser Form ist ein großer Theil unserer modernen Arien und Rondos hervorgegangen. Die Arie mit Haupt- und Nebensatz, jedem zu zwei periodischen Melodien, am Schlusse den Anfang wiederholend — prima parte, seconda parte (maggiore, minore), da Capo, — wie sie seit dem vorigen Jahrhundert beliebt ward, von Chrysander (Händel 1, 30) Rundstrophe genannt, ist das vocale Urbild des instrumentalen Rondos — rondellus, rondeau, welches ebenfalls aus Hauptsatz Nebensatz Dacapo hervorgegangen, nur die mittleren Verbindungsglieder mit kunstreicheren Melismen ausstattet, bald mehr gangförmig bald in mehr selbständigen kürzeren Perioden.

Die andere Form, der Liederkreis, vereinigt verschiedene Lieder, nicht in ungetheiltem Ganzen, sondern mit solchen Ruhepuncten die den Einzelsätzen — einfachen oder Kreisliedern — Selbständigkeit gewähren, so daß diese in rhythmisch-harmonischer Gegensätzlichkeit einem größeren Ganzen zustreben, das mehr einer allgemeinen Idee zugehört als aus der vereinzelten Tonkunst für sich zu verstehen ist. Solche sind: Schuberts Winterreise und schöne Müllerin, Schumanns spanisches Liederspiel, Maria Stuart im Gefängniß (op. 135, eines der besten Werke Schumanns, das viel zu wenig beachtet wird); und von hier aus ergibt sich der Gang weiter in die übergreifenden Formen höherer Einheit, der Cantate, Oper, Sinfonie, Oratorium u. s. w.

Aehnlicher Bau wie der des Liederkreises waltet in den Tanzketten und den länger ausgeführten Parademärschen, wo ebenfalls mehrere selbständige Liedweisen einander verbunden einem realen Inhalt außer der Musik zu dienen bestimmt sind. Ihre Verbindung pflegt in Tonart und Rhythmus enger zu sein als die der gesungenen Liederkreise. Fr. Schubert bringt gern viertheilige Märsche gleicher Rhythmen, nahverwandter Töne z. B. op. 49 marches charactéristiques; jeder Theil wird — gleich den Stollen der Sangstrophe — repetirt, und nach Durchspielung dreier Theile der erste wiederholt

a :‖: b :‖: c :‖ a da Capo

Joh. Strauß op. 84 hat 5 Theile außer Introduction und Coda, gewissermaaßen ein dreiactiges Ganzes

| a | b | c |
|---|---|---|
| Introductio | Nr. 1 . . . 5 (bis) | Coda mit da Capo |

Diese Formen würden wir, den einfach geschlossenen gegenüber, verschlungene Formen nennen.

Nach dieser Uebersicht der aus der Liedform hervorgegangenen Typen sind die einzelnen Arten für sich und in Bezug auf andere zu betrachten.

**94.** Von dem einfachen periodischen Liede (§ 36. 41.) sind im deutschen Alterthum frühe Spuren, und es scheint daß die germanischen Völker vor vielen anderen Lust und Gaben besitzen zum eigentlichen Volksliede, womit nach gangbarem Gebrauch verstanden wird: das allem Volk zugängliche dem natürlichen Menschen angemessene Lied.

Ein logisch-ästhetischer Gegensatz von Volks- und Kunstlied findet nicht statt, denn manche Kunstlieder sind leicht eingänglich, manches Volkslied fremder Zeiten und Völker hat für uns nicht die erwartete Faßlichkeit. Eben so wenig ist das Wort Volkslied kritisch zu fixiren, als wäre etwa die Namenlosigkeit des Urhebers, oder der erweislich älteste Gebrauch im Volkes-Munde entscheidend; denn in jenem Falle könnte ein Lied aufhören Volkslied zu heißen sobald man den künstlerischen Urheber erführe; im anderen Falle aber würden Lieder aus alten Singspielen ins Volk übergeflossen doch immer Kunstlieder bleiben. Demnach lassen wir uns genügen mit dem nicht wissenschaftlich sondern thatsächlich, historisch erkannten Volksliede, dem Liede das in Volkes Mund wirklich verbreitet und geliebt ist, weil sein Wort und Ton allgemein menschlich ist, von naheliegendem herzrührendem Inhalte, sei es aus weltlichem naturfreudigen oder aus heiligem Gebiete. Um es aber zu verstehen und liebend zu erkennen bedarfs nur daß Einer selbst des Volkes sei, heiße er nun von Haus aus Fürst oder Bauer; denn die himmlischen Gewalten der Schönheit sind keinem irdischen Range unterthan und fliehen nur den der sie auf falschem Wege sucht. Einen Wesensunterschied des Volkischen und Künstlerischen begründet aber die unbewußte Absichtlosigkeit gegenüber der bewußten Tendenz, oder die selbstvergnügte Schaffenslust und Schönheitsfreude gegenüber den ethischen mythologischen politischen 2c. Ideen im Kunstgedicht. Diesem geistigen Unterschied entspricht im Aeußerlichen die harmonische und rhythmische Construction.

Im harmonischen Gebiete zeigt das Volkslied ursprüngliche diatonische Gänge nächster Verwandtschaft, und ist so gebaut daß es selbstsingend, ohne instrumentalen Zusatz, vollkommen begnügt und abgeschlossen ist. Wenn einige Neumeister nun dennoch Lieder mit unentbehrlichem Ritornell, Zwischenspiel u. dergl. durch die Ueberschrift „Volkslied" verziert haben, so zeigt sich, wie tief ihre Einsicht in das Formelwesen eingedrungen ist, und wie aufrichtig sie es meinen mit der lockenden

Phrase des Volksthums. — Kunstlieder bedienen sich im Harmonischen der möglichsten Freiheit, das Instrumentale ist wo nicht überall nothwendig doch nach neuerem Herkommen fast unentbehrlich geworden. Mit dem Klangfarbenspiel, das die keusche Vocalität inwendig hat, wird im Kunstliede oft ein gewisser äußerlicher Luxus getrieben; dieß ist nicht unbedingt zu tadeln, wenn nur nicht das Instrumentale überwiegt. Es sollte sich eigentlich von selbst verstehen, daß beim Zusammenwirken lebendiger und mechanischer Kunstmittel die ersteren überall und durchaus überwögen; leider aber gibt es „Clavierlieder mit Accompagnement einer Menschenstimme!“ welche Riehl in seiner „Hausmusik“ vorredend aufs schärffte tadelt, im Context aber dennoch solche vorführt, — vielleicht zur Abschreckung.

Eben so offenbar ist der rhythmische, daher auch melodische Unterschied beider Arten. Rechte Volkslieder sind periodisch gestaltet, und wenn nicht in der allgemeinsten typischen, doch in einer naheliegend faßlichen Form; wo nicht, so bilden sich Varianten, aus denen allmälig eine feste volksmäßige Form hervorgeht z. B. § 101, 11. Unter den Neueren haben wenige wie Reichardt in „Kennst du das Land“ und Zelter im „König in Thule“ wahre Volkstöne gesungen. — Von den Kunstliedern sind die der dramatischen Arie gleichläufigen oder nachgebildeten durchcomponirten Lieder die gewöhnlichsten, bald mehr an die strophische Weise anschließend, bald mehr der sogenannt dramatischen Weise nachstrebend, letztere in Recitativ und Arioso, seltener in ausgebildeter Arienform sich ergehend. Hier liegt der Mißbrauch nahe, dramatische Erinnerungen, scenisches Gelüste wachzurufen; eine Unform der Form die sich selbst bestraft, indem sie nicht leistet was sie strebt. Bei richtigem Vortrag zeigen solche scenische Lieder was ihnen fehlt um formrecht zu sein; der verkehrte Vortrag hat desto freieres Spiel, indem geistlose Sänger dabei gern bühnenhaft gebahren, und wo nicht gar gesticuliren doch den Stimmwechsel bis zur Bauchredenheit und Marionette treiben, wenn sie z. B. Schuberts Erlkönig mit maskirten Stimmen wechselnd brüllen und lispeln, auch Männchen und Weibchen hören lassen, wie jener Declamator beim Othello-Vorlesen. — Als wenn jemals die Bühnenwirklichkeit außer der Bühne ein andres Recht hätte als das der Uebung! Dergleichen aber als wirkliche Kunstleistung im Concertsaal vorgeführt ist eine grobe Verletzung der Form, indem Gesammtkunst und Sonderkunst (§ 126) grade hier, in Local und sinnlicher Darstellung, ihren Wesensunterschied bewähren müssen, wenn nicht überhaupt alle Form gleichgültig sein, und endlich in unseren Kirchen Tanz und Marsch erlaubt werden soll, wie in

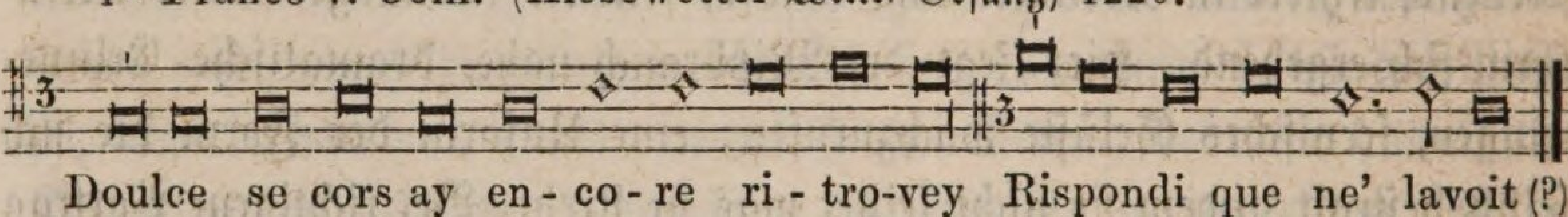
Paris die Pelotonsalve bei den Exsequien des Marschalls. — Wie viel einzelnes Treffliche auch auf diesem Gebiete geleistet sei: gewiß ist doch daß die dramatischen Liedereien, zumal in öffentlicher Schaustellung, das Ihrige beigetragen zu der heillosen Geschmacksverwirrung, die es ruhig über sich ergehen läßt wenn ihr Heiliges und Profanes zwischen einander gegossen wird. Gleicher Anklage verfallen die ausgehobenen Stücken und Fetzen aus großen Totalitäten — Opern Oratorien Sinfonien &c. — weil sie neben dem Unbegreiflichen was alle Kunst bietet, nun gar das Unverständige hinzu bringen. — Zugestanden also, daß unter den schubertschen u. a. Liedern auch dieser Kategorie viele schöne, also auch vernünftige und verständige sind: so ist das einseitige Verweilen in dieser Region unbewachten Herzen gefährlich, nicht weil sie weniger gelehrte Formenlehre lernen, sondern weil sie den einfältigen Volksgesang darüber verlernen.

**95.** Die folgenden Beispiele sind deutsche und ausländische Volkslieder, von bekannten und unbekannten Urhebern, soweit es möglich chronologisch geordnet.

1[a] Pifferari napolitani, angeblich aus Romulus Zeit — (in Händels Messias).




1[b] Franco v. Cöln. (Kiesewetter Weltl. Gesang) 1220.




2 Lome armé, 1250? (Kiesew. W. G. 3.)



3 Aus dem Roman Alexandre. (Burney. 1200?)



(Abwechselnd wiederholt, die 1. Zeile 5mal, die 2. 4mal.)

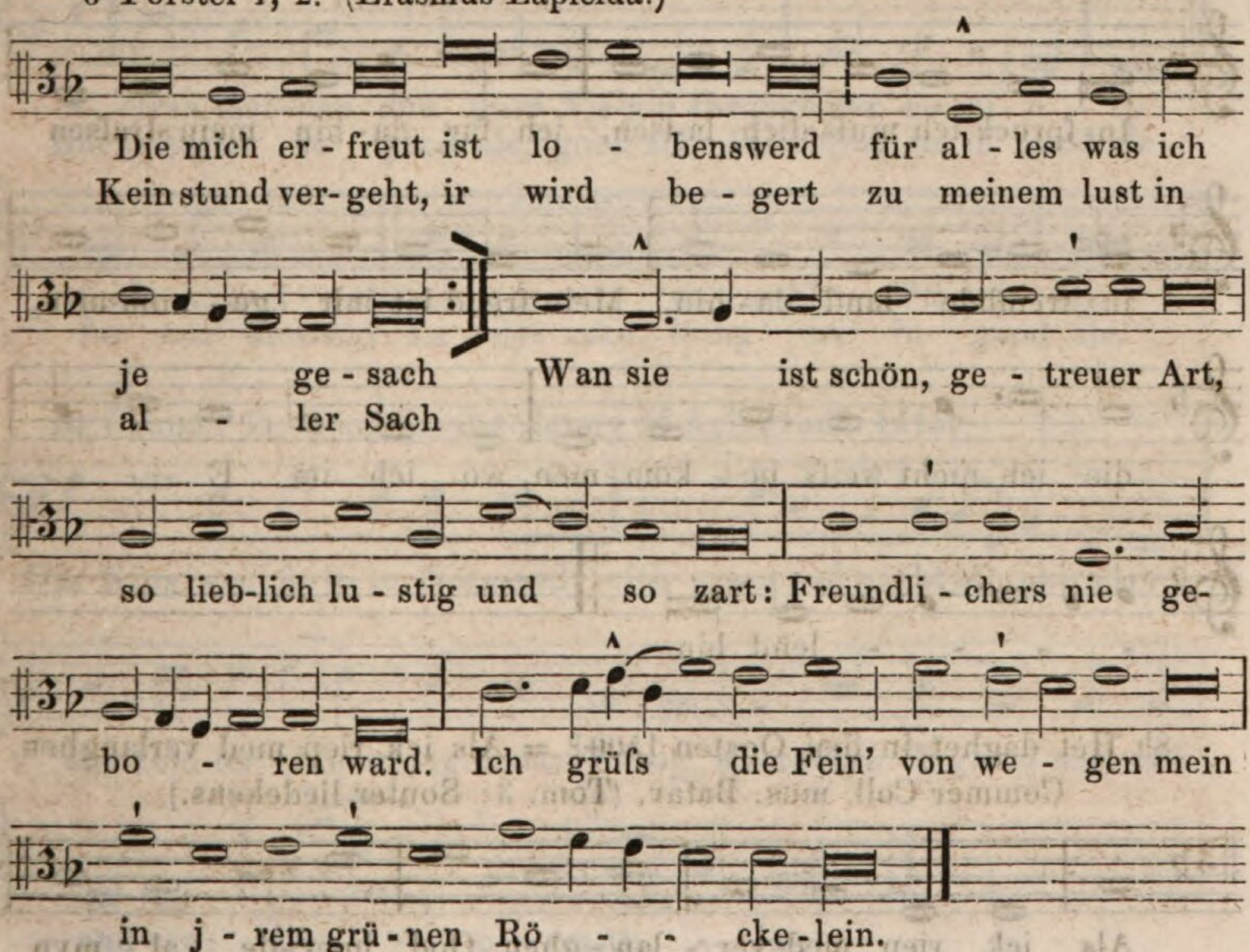
4 Thibaut v. Navarra. (Burney. 1250?)




5 Forster 2, 49. 1500.




6 Forster 1, 2. (Erasmus Lapicida.)



7 Forster 1, 6.



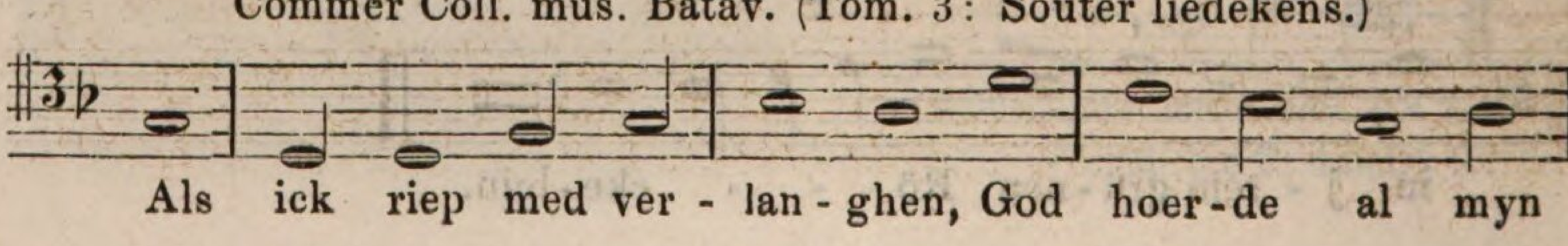

7b



8 Infpruck ich mufs dich lafsen. H. Isaac (1500?)




8b Het daghet in den Oosten 1500? = Als ick riep med verlanghen. Commer Coll. mus. Batav. (Tom. 3: Souter liedekens.)

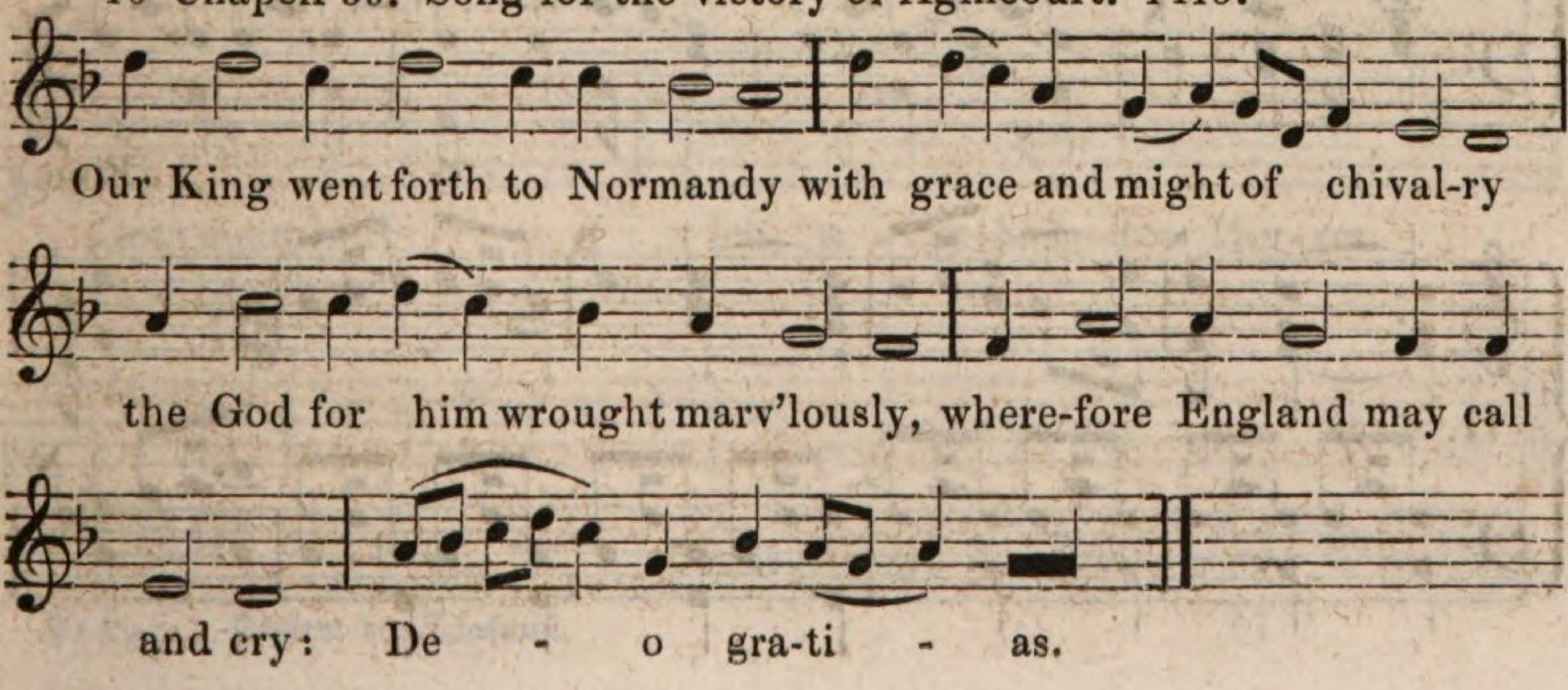




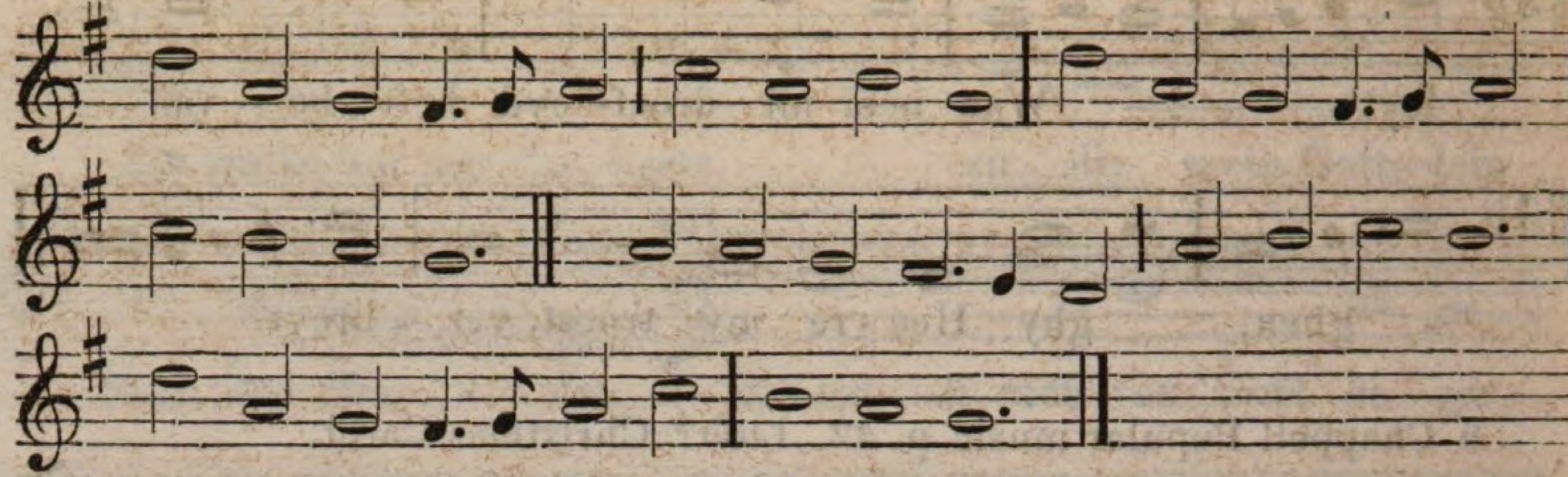

9 Chappell Popular music p. 42. 1460? Christmas Carol.



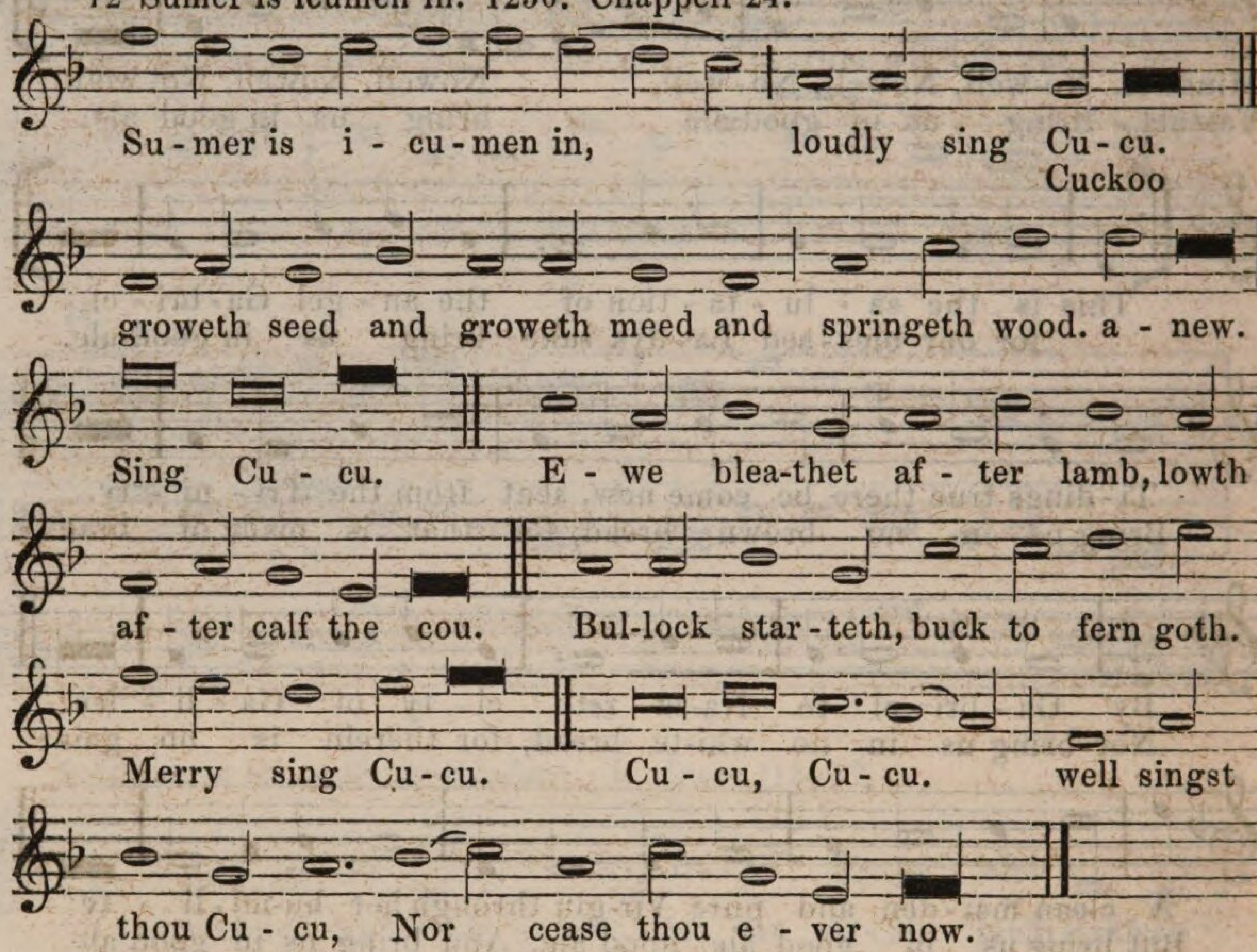

10 Chapell 39. Song for the victory of Agincourt. 1415.



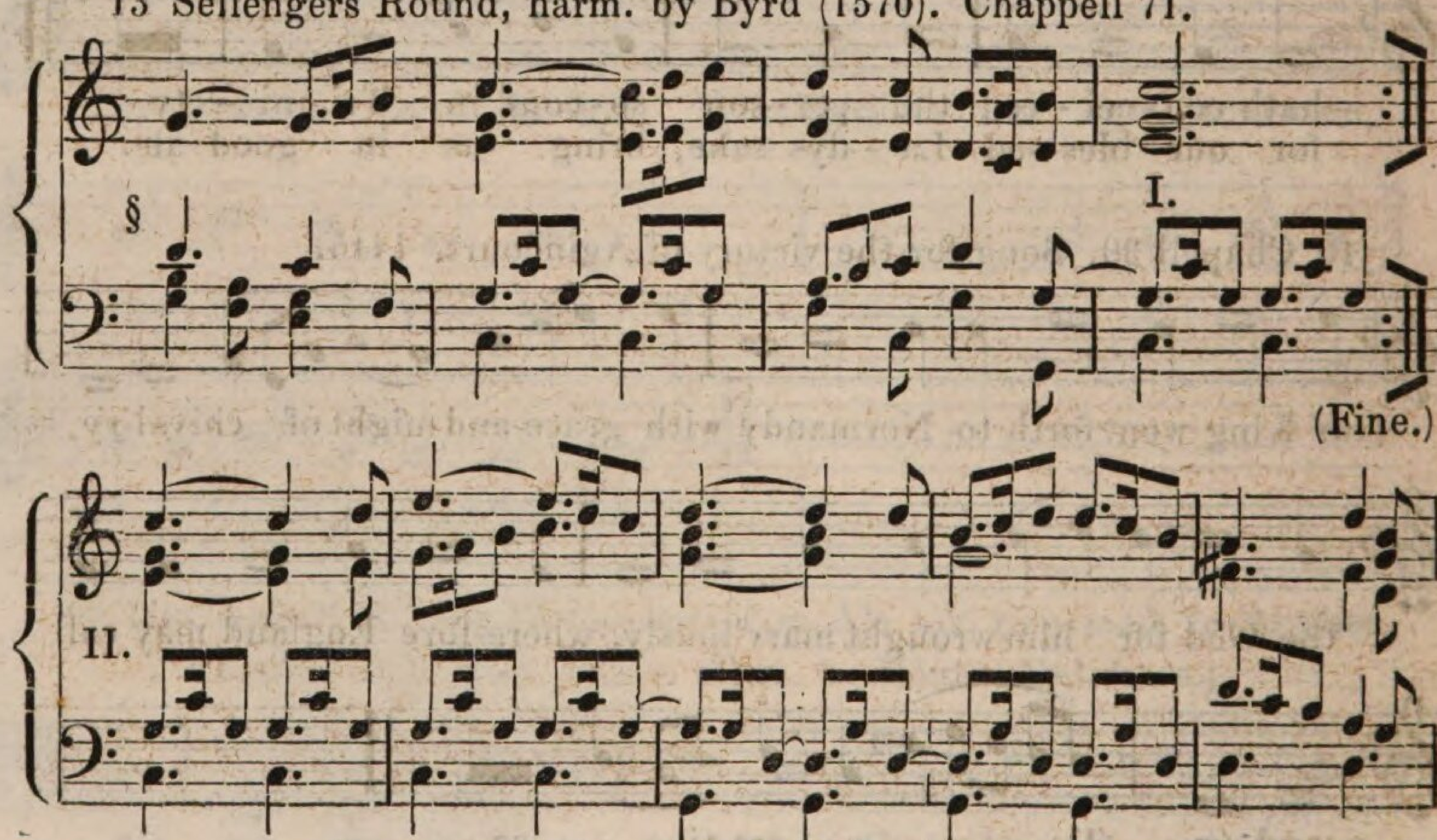
11 Chanson Roland v. 1066, unsicher beglaubigt, Chappell 7.



12 Sumer is icumen in. 1250. Chappell 24.

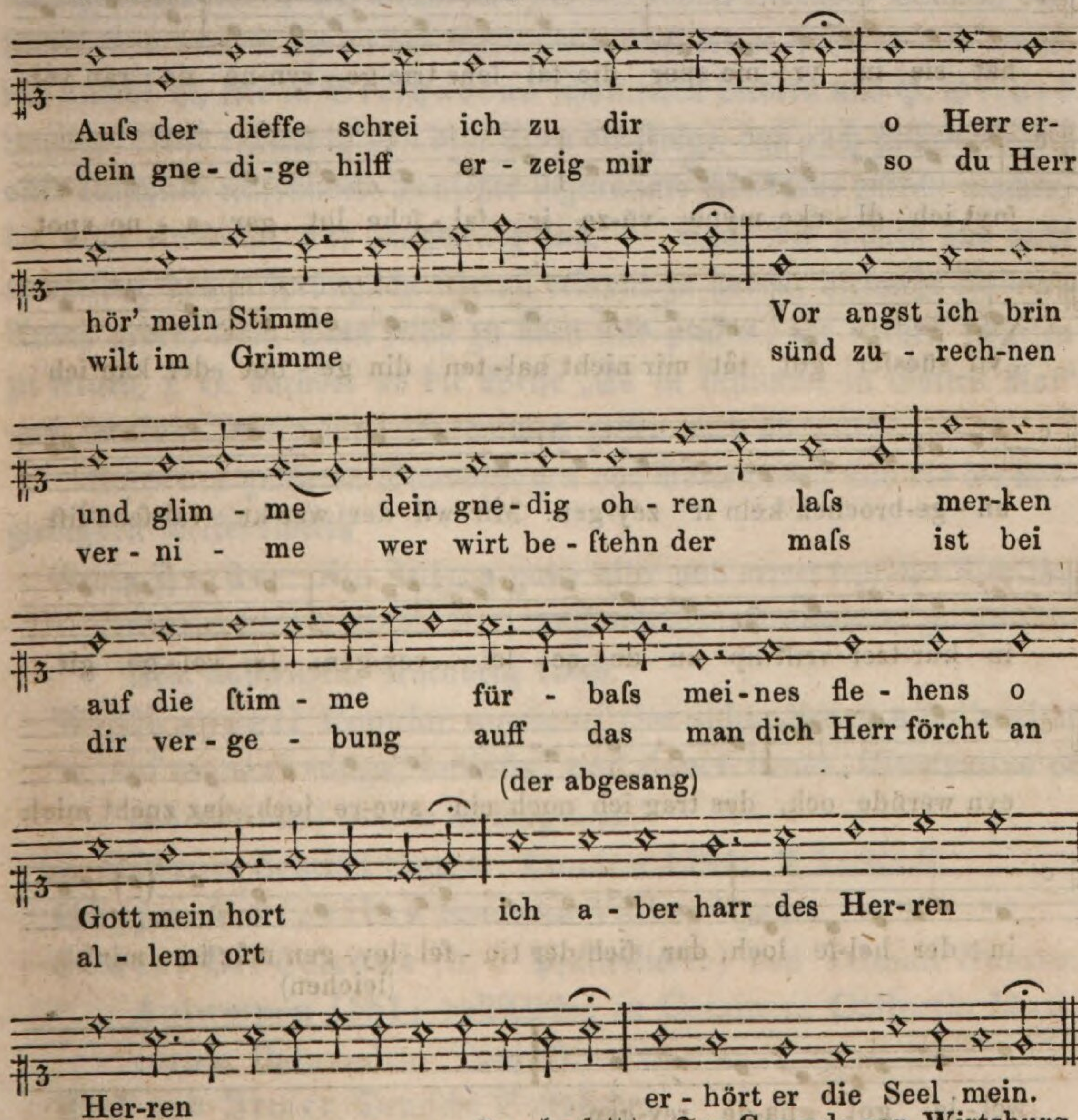



13 Sellengers Round, harm. by Byrd (1570). Chappell 71.



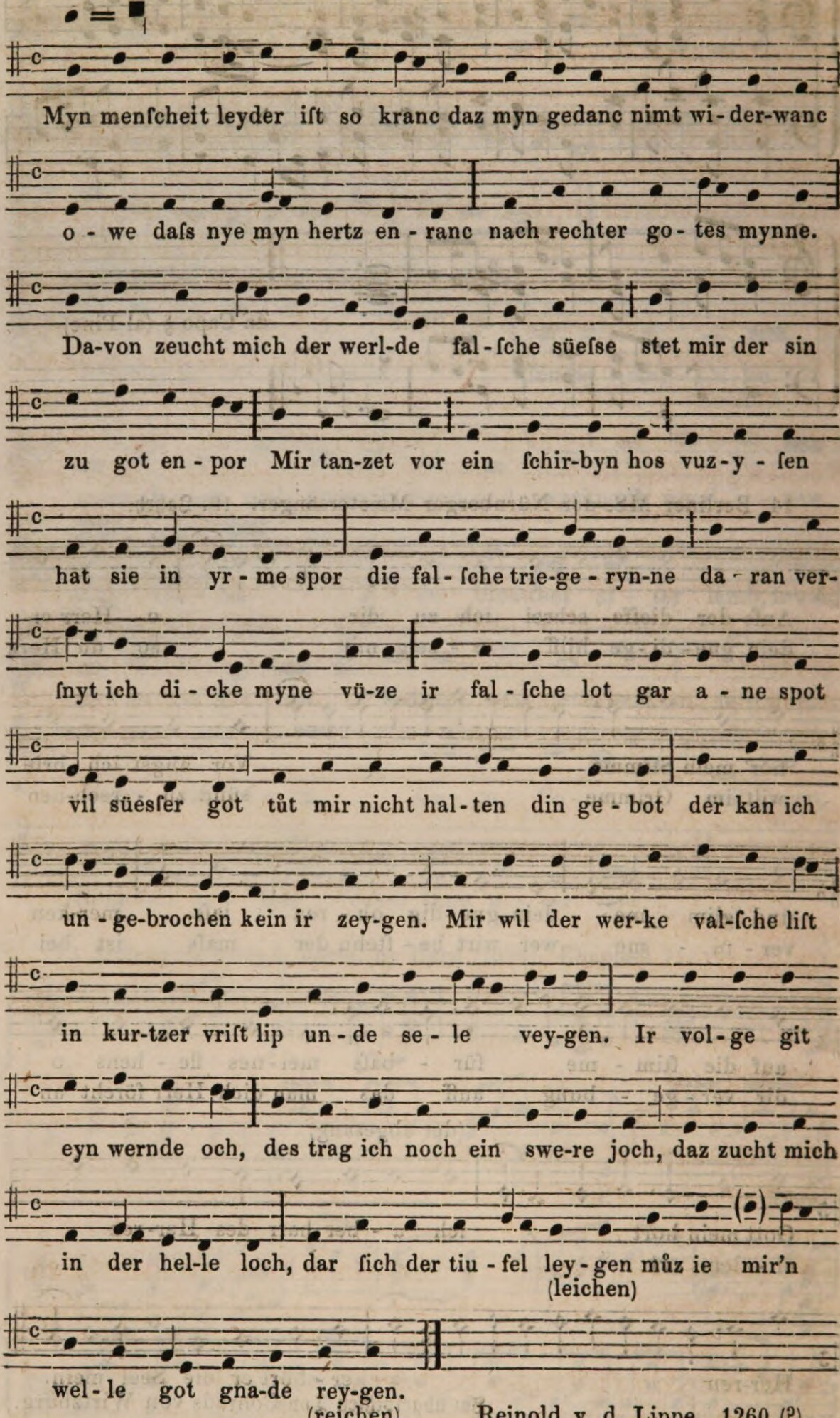



14 Berliner MS. der Nürnberger Meistersänger. 16. Jahrh.




Im abgespitzten Ton Conrads von Wirtzburg.

15 Jenaer Handschrift der MS.




Reinold v. d. Lippe. 1260 (?).

**96.** Die Sicherstellung der ursprünglichen Volksweisen ist eine historische Aufgabe welche mit kritischer Treue durchzuführen erst die jüngste Zeit versucht und in einzelnen Fällen erreicht hat. Gefährlich sind die Versuche, nachzuweisen welche aus inneren Gründen die älteste sein müsse; denn logische und historische Gewißheit sind manchmal grundverschiedene Dinge. Die Ermittelung der hier fraglichen Gewißheit fordert aber den Verein zweier Kräfte: der angeborenen Empfindung für das Wurzelhaft-Schöne oder Gesunde, und der wohlgeschulten kritischen Kunst; Kräfte die so selten verbunden sind wie Einfalt und Gelehrsamkeit, was wir u. a. an den philologischen Versuchen, den Kern uralter Heldensagen aus tausend Dichtungen glatt auszuschälen, schon früher inne geworden sind. Wie wenig hat Herder, der Entdecker oder kritische Wiederbeleber dieses Gebietes, an einfältiger Naturgabe mitgebracht; wie viel hat Brentanos Knaben Wunderhorn Eigenes eingeschwärzt, wenn auch manches Glückliche; wie leicht läßt sich ein anempfindendes Gemüth verführen von dem Namen des Volkstones auch wo er fühlbar und erwiesen unächt ist, wie in Beethovens schottischen Liedern und H. Heines Loreley! Und endlich ist von dem Allen die Folge, daß auch stubengelehrte aller Unschuld entfremdete Tonsetzer sogenannte Volkstöne zurecht machen, die nicht einfältig, nur langweilig sind. — Auch wir wollen uns nicht vermessen, das Ursprüngliche überall erkannt zu haben, vielmehr Anderen Anlaß geben, ihren Sinn selbst zu üben und prüfen, ihr Urtheil schärfen zu lernen, z. B. darüber ob die Weise „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ nach hundert Jahren für volksthümlich gelten wird oder nicht.

Unter den größeren Sammlungen von Volksweisen sind als die ausgiebigsten merkenswerth

- Georg Forster: Ein Außzug guter alter und newer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auff allerlei instrumenten zu gebrauchen, außerlesen. Nürnberg 1539.
- W. Chappell Popular music of the olden time, a collection of ancient songs, ballads, and dance tunes, illustrative of the national music of England.
- J. Ritson Scotish Songs. London 1794. 2 Vols. 8.
- Geyjer & Afzelius Svenska Volke-Vysar.
- Souter Liedekens (d. i. Psalterlieder) von Tilman Susato. Antwerpen 1551; vollständig in Commers Collectio Musicorum Batavorum Tom. 3.
- Erck und Irmer Deutsche Volkslieder.
- (Haxthausen) Geistliche Volkslieder. Paderborn 1850.

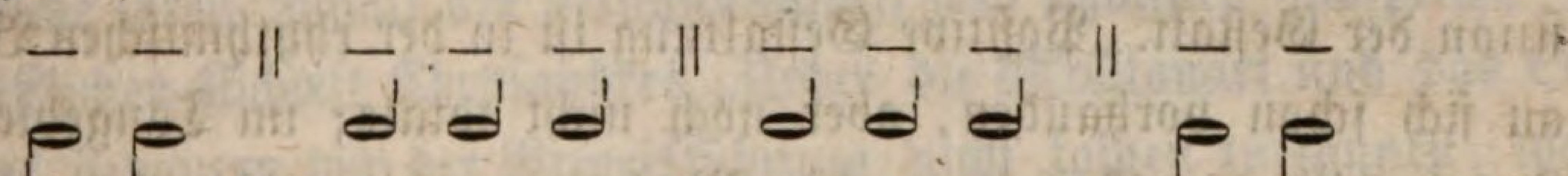
Von neueren namhaften Tonsetzern haben den Volkston glücklich getroffen: Adam Hiller (1728—1804), C. M. v. Weber (1813), Silcher († 1863), von denen manche Töne auch ohne volksthümliche Aufschrift wirklich in Volkes Mund übergegangen sind.

In der schöpferischen Zeit, von der wir weit entfernt sind, galt der Erfinder einer Melodie, eines Reiterstückchens, Buhl-Liedleins gar wenig; Ehre erwuchs nur dem kunstreichen Setzer; Beides zusammen ward nicht gleichzeitig voraus gesetzt, am wenigsten gefordert, wie das seit dem weltlichen Revolutions-Zeitalter für unerläßlich gilt, daß der Tondichter durchaus originell sei, und sein Werk vom Kopf bis zur Zehe erfinde, ordne und ausstatte. Jene ältere Gewohnheit brachte den Vortheil, das Dauernde zu festigen, und ist nicht bloß von historischem Nutzen sondern der Kunstübung heilsam gewesen, indem die sichere Gestalt eines im Glauben bestätigten Schönen den Künstler des dämmrigen Spürens und Tastens überhob, und seine ganze Kraft auf das Eine Ziel sinngeistiger Vollkommenheit der Formen hinlenkte. Es sind ja freilich in jenen Liedsätzen des 16. Jahrhunderts z. B. bei Forster gar viele so ähnlichen Inhalts, daß uns die Gleichmäßigkeit langweilt: aber er und seine Genossen haben auf diesem sicheren Grunde die Pfade geebnet auf denen wir geistreich excentrisch Gewöhnte allein mit Genüge schreiten gelernt haben und noch schreiten.

Ward nun über dem Compositor = Kunstsetzer, Contrapunctist — der Cantor = Natursänger, Erfinder — vergessen: so blieb doch des Sängers namenloses Werk in Ehren, und die kunstreichen Contrapuncte, obwohl bisweilen den eigentlichen Volkston verhüllend, strebten doch immer bestimmter nach Erhellung und Verklärung jenes Verhüllten; daß der Contrapunct die Volkstöne erdrückt habe, ist eine eitle Klage, da man vielmehr gewohnt war, die Melodie als Cantus firmus auszuzeichnen durch die sangführende Stimme, Tenor, wozu gewöhnlich — nicht immer — die hohe Männerstimme ersehen ward, stark besetzt, auch wohl mit einer Posaune verstärkt. So stand im 4stimmigen Satz der Hauptgesang in der Mitte, und die contrapunctischen Stimmen oben und unten entsprachen den Partial- und Combinations-Tönen, so daß der Zusammenklang der Theil- und Grundtöne ungebrochener Kraft — d. h. ohne Temperatur, weil ohne Instrumente — in einander strömte: denn die einfache Posaune oder Geige innerhalb Eines Diatonon bietet ebenfalls Naturverhältnisse ohne Temperatur.

Es ist wiederholt hingewiesen auf die sogenannte Normal-Periode, eine solche die den Character der Einfachheit Ursprünglichkeit und Allge-

meinheit in sich trage und zugleich geschichtlich bezeuge, wofür man heute insgemein die achttactige anerkannt habe, welche 4 Pendelschwüngen oder doppelgegenbildlichen Tönungen ähnlich gebildet ist (§ 77. 78. 92). Daß diese uns bequem und geläufig ist, ja fast das Ansehen einer Gesetzes-Norm gewonnen hat, ist kein Beweis ihres Alterthums oder ihrer Nothwendigkeit; wie steht es nun mit den älteren deutschen und außerdeutschen Melodien? In den eben aufgeführten Beispielen ist allerdings ein Uebergewicht bei den achttactigen, oder vielmehr: es läßt sich bei dem größeren Theile die Zahl der Hauptgewichte auf die dreifache Zwei zurück führen; die Beliebtheit dieser Form ist unläugbar. Eine allgemeine Nothwendigkeit ist damit nicht erwiesen; aber das bleibt gewiß, was uns im Anfang der Rhythmenlehre (§ 7) klar geworden, daß die Zwei (*Δυάς*) der erstgeborene Rhythmus ist, die Drei dessen überschreitende Entwickelung, und aus ihnen beiden alle wohllautenden Rhythmen hervor gehen. Und so erweisen sich denn von der Zwei beherrscht nicht nur die von Haus aus triplirten Tacte $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ u. s. w. welche insgesammt nicht zufällig, sondern durchgängig in Doppelgruppen und doppelten Doppelungen sich ergehen, sondern auch die altdeutschen Wechselrhythmen, in denen 2 und 3 durchflochten sind



wo eine Wiederkehr der Obgewalt der Dyas hindurchscheint, indem die Dreie im körperlichen Zeitmaaß der absoluten (astronomischen) Zeitgröße, dem erstgegebenen Rhythmus gleich ist.

**96².** Wiederum zeigt sich also durch das Ebengesagte, wiefern der Rhythmus Maaß und Gränze des Faßlichen, somit ein Regulator des Tonwesens sei; zugleich aber ist im Hinblick auf frühere Entwickelungen (§ 7. 73 u. a.) auch dieses festzuhalten: daß Maaß, Gränze, Form nicht lediglich Negationen sind, nicht leere Abstractionen um das Lebendig-Gränzbare abzuschließen gegen das Unbegränzte. Es ist nicht genug, zu sagen daß jedes wirkliche Leben sich gegen die Welt-Ewigkeit verneinend verhalte[1]: sondern es ist nothwendig, die andere Hälfte der Wahrheit nicht zu verschweigen: daß alle Maaßgränze, oder in unserm Gebiete alle Kunst-Form bejahende Gestalt sei, Bejahung des Leibeslebens,

---

1) Aehnliches siehe in Platos Philebus p. 23—30 von *πέρας* und *ἄπειρον*, dem Begränzten und Unbegränzten. — Spinozas: Omnis determinatio est negatio erkennt nur die Eine Bestimmung, und macht daraus den folgenreichen Trugschluß auf Gottes Unpersönlichkeit.

eigenthümliche Schönheit der Istigkeit und Ichtigkeit (§ 36 Anfang); daher denn das Ich, und somit auch die Melodie, nichts Anderes verneint als die Verneinung.

Wem im Begriffe der Form nur die Verneinung kund und verständlich geworden, der begreife sie etwa als Fassung, Umfassung, Faßlichkeit; — als Fassung: damit das Seiende überhaupt gefaßt, irgend begriffen werde, müsse es sich unterscheiden, der Stoff eine Form haben; — concreter heiße es dann Umfassung, Band der Theile, Greiflichkeit der Totalität eines Leibes, Gedichtes, Bildes, — mehr innerlich würde lauten: Faßlichkeit, die Fähigkeit ein Gegebenes fassend anzueignen; aber damit wäre der negative Formbegriff bereits überschritten in das positive Leben hinein. Der Uebergang ist, von jenem Gränz-Form-Begriff als leerem Gegensatze des Wirklichen und Unwirklichen hinüber zu gehen zur Erkenntniß der Selbständigkeit des Eigenlebens, dieses sowohl im Verhältniß des einen Lebens zum anderen, als auch der Gliedhaftigkeit des Einen an und in sich selbst bestimmt. Daraus ergibt sich dann die reiche Fülle der Bejahungen (Positionen) in Völker Familien Monaden, deren jedes in seiner Form zugleich negativ begränzt und positiv lebensgestaltig ist. Die Abstraction der Form geht über in die Position der Gestalt. Positive Gestaltung ist in der rhythmischen Bewegung an sich schon vorhanden, aber noch nicht totale; im Tongebiet ist das Totalgebild der Gestaltung die Melodie, die geistig bewußte Wirklichkeit des Tonbildes.

Aus dem Gesagten erhellt, daß „Form Art Typus Styl" synonyme Begriffe sind die einander bei oder unter geordnet werden jenachdem das wissenschaftliche Bedürfniß strenge oder freie Anwendung erheischt. Sowohl die logischen als auch die ästhetischen Lehrgebäude von Hegel, Vischer, Köstlin[1] ꝛc. beweisen daß alle Formal-Kategorien nicht nur sehr dehnbar sondern in gewissem Sinne unsagbar sind, weil um eines Wortes Grundwort zu finden, letztlich immer vom Unsagbaren begonnen wird. Aus dem Allen erkennen wir Form als das Allgemeinste, was Haltung Gränze Ausdruck Gestalt Darstellungsweise in sich faßt, nicht unrichtig etwa mit Existenzweise oder Erscheinungsweise umschrieben; Styl als besondere Form des Ausdrucks im künstlerischen Gebiete, sowohl der Dichtung als anderer Künste; Typus als fest gewordene historisch gültige Ausdrucksform. — Typus und Art gehen

1) Form im Allgemeinen ist schön erläutert bei Köstlin Aesthetik 64; Styl s. Vischer 3, 972 § 793.

aus dem rein Formellen schon in das Inhaltliche hinüber, indem durch Art oft ein Inbegriff ähnlicher oder formgleicher Einzelwesen bezeichnet wird, durch Typus nicht nur die stetiggewordene Form einer Art, sondern auch wohl ein Individuum das diese Form zuerst oder vorzüglich an sich trägt, vgl. die Typen des alten Testaments, den typischen Cantus firmus ꝛc. — Die übrigen noch außerdem üblichen Unterschiede — z. B. Styl und Manier, und daß jenes ehrenvoll, dieses schimpflich gemeint sei — können wir auf sich beruhen lassen, da es mit jenen genug ist, um gleiche und untergeordnete Aeußerungsweisen zu bezeichnen, und alle insgesammt sich als Form der Form, Art der Art (Gattung und Art), oder Artform und Formart u. s. w. erweisen und erklären. Alle solche Wort-Erklärungen haben nur Sinn als bequeme Eintheilungen, allenfalls auch zur polemischen Gränzregulirung dienlich; das Innere berühren sie wenig, und gar wenig sagt es, wenn bewiesen wird daß dieses beethovenscher Styl, jenes Manier sei. Es ist nicht bloß der Streit der weisen Meister was gegen solche Kategorienlehre mißtrauisch macht, sondern die innerliche Unfruchtbarkeit, die ihr fast überall anklebt. Beruhigen wir uns bei der Erkenntniß, daß Form überhaupt Erscheinungsweise oder Erscheinen der Erscheinung bedeute, insbesondre aber die richtige Form diejenige sei, welche ihren Inhalt am verständlichsten und schönsten ausspricht. In der trefflichen Schrift Chrysanders „Ueber die Molltonart und das Oratorium" bedauern wir der Beweisführung nicht folgen zu können, wenn es heißt S. 20: (Wir fragen) „welche musicalische Form — welcher Styl — dem Oratorium begrifflich eigne" wo man versucht wird Styl und Form synonym, ja fast gleichsinnig zu verstehen; wenn es dann aber späterhin heißt S. 33: „Händels Kunstform war die oratorische" — und S. 54: „Oratorischen Styl gibt es nicht", so muß Form und Styl schärfer bestimmt und weder synonym noch coordinirt verstanden werden, falls nicht Händel form- oder styllos heißen soll. — H. Schütz überschreibt einige seiner geistlichen Concerte ausdrücklich: in stylo oratorio, ohne damit eben dem Verständniß weiter zu helfen. — Styl ist Ἕξις, Haltung, fühlbare Einheit der Form; Styllos ist, was solcher Haltung entbehrt, eklektisch oder charakterlos.

97. Die Liedform ist nun, wie bereits nachgewiesen, das einfache grundlegende Gebilde der eigentlichen Kunst; diese Grundlage für sich in ihrer Eigenlebigkeit zu erfassen und ihre Weiter-Entwicklungen darzustellen ist jetzt unsere Aufgabe.

Hier erhebt sich, die Bedeutsamkeit des Eigenlebendigen voraus gesetzt, eine schwierige Frage: die nach der Mehrdeutigkeit der Melodien.

Verständige Theoreten pflegen zu behaupten: Eine Weise könne nur Einen Sinn haben; verschiedener Sinn fordere verschiedene Form, also verschiedene Melodie; es sei also ungereimt, einerlei Ton auf mancherlei Texte anzuwenden, vielmehr jedem Wortlied eine eigene Melodie zu geben sei das allein Vernünftige. Zinzendorfs aufrichtige aber asketisch eingeengte Seele, der Schönheit fast entfremdet, that diese Forderung, und viele seiner Jünger nach ihm; eine Forderung welche auf der prosaischen Voraussetzung ruht, daß alle Schönheit nur diene den Verstand auszuzieren oder ihm als erläuternder Begleiter zu dienen. Mit der Erfüllung dieser Forderung würde alle Poesie und Kunst aufhören, eigenlebig selbständig bedeutend zu sein und in der That überflüssig werden, da sie dem Verstande ein Mehreres zu bringen außer Stande ist. Dem widersetzen sich die Künstler und sprechen das Gegentheil aus: ein Ton gehöre nicht Einem Worte ausschließlich, und umgekehrt: ein Wort könne niemals in Einer Betonung ganz erschöpft werden. Hier scheint ein offener Widerspruch einzutreten zwischen *Λόγος* und *Μορφή*, Gedanke und Gestalt, als gingen beide ihre Wege für sich und begegneten einander nur zufällig, so daß jeder Stoff jede Form tragen, jede Form jedem Stoffe angelegt werden könne.

Nun wissen wir — nicht metaphysisch aber anschaulich wahrnehmend — daß nicht nur zwei Dinge einander niemals absolut gleich sind, sondern sogar dasselbe Ding in Zeitverlauf und Raumstellung sein selbst Gestalt verwandelt ohne seiner Dingheit verlustig zu gehen; und daraus schließen wir ferner, daß wie ein Körper verschiedene Form annehme ohne körperlich unterzugehen, so auch gleiche Form verschiedenen Körpern überkleidet ihre Formheit nicht verliere. — Aber auch diese Entdeckung hilft nicht viel, weil in der Musik die Melodie mehr ist als metaphysische Form, und umgekehrt das Liedwort nicht etwa gleich ist dem was anderswo Substanz oder Inhalt des Kunstwerkes heißt. Es scheinen die Begriffe hier in einander umzuschlagen, und wir sehen daß die Lösung der Frage nicht hier zu finden ist.

Historisch bezeugt sich nun, daß allezeit bei sangreichen Völkern und Menschen die Uebertragung Eines Tones in mancherlei Inhalt eben so im Schwange ging wie die Erlaubniß, Einem Inhalt mancherlei Betonung zu geben. Ob die Psalm-Ueberschriften „Von der Liljen, von der Rosen, der Taube, der Hindin" — Ps. 9. 22. 45. 46. 56. 60. 69. 80. — auf den Wortinhalt oder auf bekannte Melodien hinweisen, mögen die Archäologen entscheiden. Im Griechischen deuten die Namen *Νόμος τερπάνδριος* u. a. höchst wahrscheinlich auf mehrgebrauchte Melodien; und

ganz unzweifelhaft haben die deutschen Meistersänger mit den Ueberschriften „Im blauen, grünen, rothen — oder im langen, im Spiegelton, in der Gelb Veigelein Weis, Schwarz Dinten Weis" ꝛc. nichts als die gewohnten Liedweisen bezeichnet denen ein neuer Text nachgesungen wurde, dergleichen am Ende des 17. Jahrhunderts in Nürnberg noch etwa 220 im Schwange gingen.

Auch daran zweifelt Niemand, daß ein Wort mancherlei Ton mit gleichem Recht annehmen kann, indem schon ein gesprochenes Lied anderen Redeton empfängt von Mann und Weib, aus jung und altem Munde, ja sogar derselbe Redner sein eigen Wort zu andrer Zeit anders spricht, und jede der Vortragsweisen kann richtig sein. In ähnlichem und höherem Maaße ist der Musikton verschieden bei gleichem Texte z. B. des Kyrie oder Amen, und das ohne Widerspruch der künstlerischen Empfindung, weil das Wort obzwar den ganzen Gedanken aussprechend, doch dem Bedürfniß überwallenden Schönheitslebens ungenügend, arm und bildlos erscheint, und hier eben der Musikton eintritt, das Mangelnde — das Jenseitige abzubilden.

Jene Forderung Zinzendorfs ist selbst damals, wo die Zeit originalitätssüchtig war und die Melodienschöpfung reicher war als vor und nachher, unerfüllt geblieben und wird es wohl auch bleiben. Wohl kann hier nach der anderen Seite hin zu viel geschehen, wie u. a. bei Neumarks Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten, welche nicht ausnehmend charakteristische Melodie über 400 Liedern beigelegt ist, weil die bequeme 6zeilige Strophe vielen Dichtern ein willkommnes Gefäß für mancherlei ungleichartige Herzensergießungen schien. Aber aus dieser Uebertreibung folgt nicht, daß jedem Texte eine einzige Melodie auf den Leib gegossen werde die weiter nichts bedeute als diesen einen Text. Solche Forderung ist selbst im dramatischen Recitativ nur annähernd zu erfüllen. Annähernd: denn wie kann bewiesen werden, daß die trefflichsten Recitative z. B. in Bachs Matthäus die einzige selbstverständliche Tongestalt der Evangelienworte bringen, zumal er selbst nicht nur auch hier Einzelnes corrigirt, sondern auch verschiedentlich gleiche Worte ungleich betont, endlich sogar gewisse Wendungen die man als tiefrührende ihres Ortes alleingültige preisen will, an ganz anderem Wortinhalt der komischen Cantaten angebracht hat, die nur beweisen daß es eben bachische Lieblingswendungen sind gleich Händels Sprachwurzeln.

Man könnte hiernach geneigt sein, das Wort im Tonbereich minder substantiell oder bedeutsam zu erkennen, weil ja auch die Erfahrung zeigt, daß ein schlechtes Gedicht mit guten Tönen lieblich wirkt, ein gutes mit

schlechten Tönen abscheulich. Aber die Melodie würde doch, wenigstens im Bereich unsrer Kunst, um ihrer Selbständigkeit willen eher den Anspruch machen, unübertragbar zu sein; haben die Töne wirklich selbständiges Sonderleben, so dürften sie doch nicht ohne Weiteres jedem Wortinhalt sich anpassen? — Ganz richtig! Ein Triumphmarsch und ein Todtengesang sollen nicht einerlei Klang geben, Zorn und Liebe nicht dasselbe singen. — Scheint es nun nicht hier demnach, als verhalte sich Wortrede und Gesangton wie Stoff zur Form, oder wie Realität zur Schönheit? Und kann nicht Ein Stoff in verschiedener Form sich darstellen, Eine Form verschiedene Stoffe überkleiden, demnach derselben Rede verschiedener Tonklang, demselben Tonklang verschiedene Rede zuertheilt werden? Näher angesehen findet sich freilich, daß bei den verschiedenartigen Verbindungen von Stoff a mit Form b..c...n, oder von Form a mit Stoff b..c...n beide einander nicht unberührt lassen, indem erstenfalls der Stoff auch innerlich gewandelt wird, wie denn z. B. der biblische und der klopstockische, der händelsche, bachische ꝛc. Messias keineswegs ganz gleichstoffig erkannt werden; und im anderen Falle gleiche Melodie zu verschiedenem Texte wie: Inspruck ich muß dich lassen — und: Nun ruhen alle Wälder, oder: O Welt ich muß dich lassen ꝛc. nicht gleichformig erklingt.

So würde denn die Berührung der beiden Entgegengesetzten letztlich doch zur Auflösung beider in einander ausschlagen? Wäre es so, so könnte solche Auflösung nur ein metaphysisches Interesse haben, dem Kunstverstande aber wenig Aufklärung bringen; denn auch die Kategorien von Sein und Gestalt, oder Substanz und Modus, würden gleich jenen anderen sich gelegentlich vertauschen, da im besonderen Falle einmal die Melodie als das Substantielle erschiene, welchem mancherlei Worte als formelle Gestaltungen dienten, ein andres mal das Wort als Substanz angesehen durch den Ton erst mannigfach gestaltet würde. Hier ist beider Berechtigung relativ gleich, und der Hauptfrage noch keine Antwort gefunden.

Die Antwort kann also nicht aus dem Gegensatze von Wirklichkeit und Schönheit oder Gedanke und Gestalt allein entwickelt werden, sondern aus der innigsten Erkenntniß der individuellen Lebensäußerung von Wort und Gesang. Der Wortrede Eigenthum ist die ganze Gedankenwirklichkeit auszusagen, Wahr und Unwahr zu zeigen bei Ja und Nein: Succession und Negation ist ihr allein gegeben, und das ist ihr Scheidepunct gegen alle Geistäußerungen der realen Künste. Denn der Bildkunst fehlt die Succession, der Tonkunst wie allen realen Künsten die Negation. Das will sagen: nirgend als im Worte ist die Abwesenheit des Seins,

das Gegentheil des Wirklichseins, auszudrücken: Bild und Ton können niemals die logische Negation aussagen. Wohl kann das Lied singen „Ich liebe dich nicht“, aber nicht in abstracter, sondern nur in concreter positiver — nicht nichtiger — Weise. Das Nicht selbst zu begreifen ist der Anfang des Denkens und nirgend auszusagen als im Gedanken-Wort.

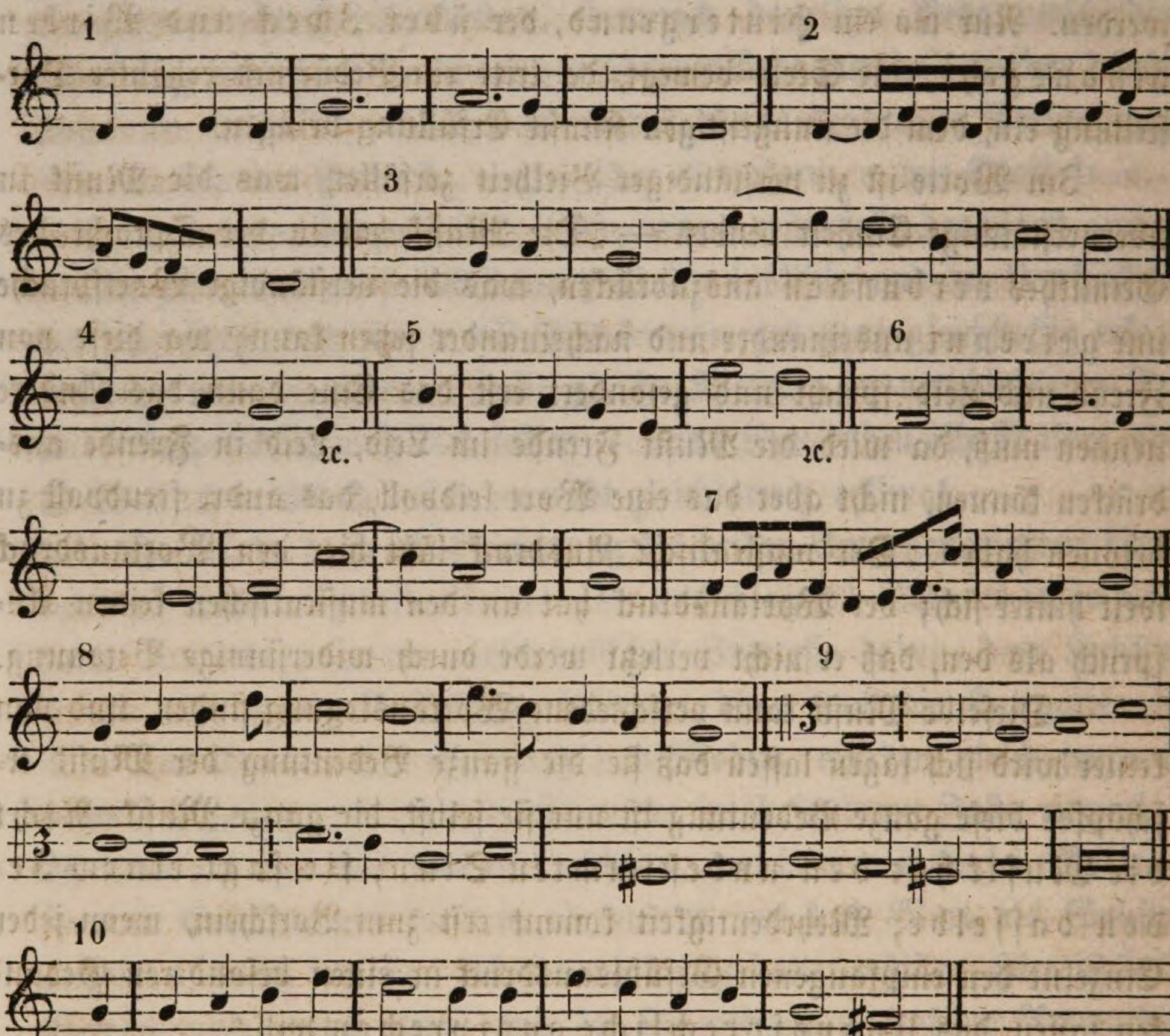
Wo nun die Wortrede (z. B. Hamlets Monolog) durch innere Gedankentiefe oder durch leidenschaftliche Wirklichkeit die Seele ganz gefangen nimmt und ihres Inhalts sättigt, da trägt sie nicht den Zusatz andrer Künste, und kann selbst durch edle Melodien schwerlich erhöhet werden. Nur wo ein Hintergrund, der über Zweck und Wirken hinausgeht, die Seele bewegt, da tritt ein Bedürfniß erhöhter Darstellung ein, dem die sinngeistigen Künste Erfüllung bringen.

Im Worte ist zu verständiger Vielheit zerfället, was die Musik in überverständige Einheit bindet. — „Die Musik hat in der Sprache des Gemüthes verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann; wo diese von Freud und Leid spricht und gesondert erst das Eine dann das Andere nennen muß, da wird die Musik Freude im Leid, Leid in Freude ausdrücken können, nicht aber das eine Wort leidvoll, das andre freudvoll zu betonen haben. Der musicalische Ausdruck läßt hier den Wortausdruck weit hinter sich; der Wortausdruck hat an den musicalischen keinen Anspruch als den, daß er nicht verletzt werde durch widersinnige Betonung. — — Dieselbe Musik kann verschiedene Wortauslegung finden, und von keiner wird sich sagen lassen daß sie die ganze Bedeutung der Musik erschöpfe: diese ganze Bedeutung ist nur sie selbst, die ganze Musik. Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn; sie sagt einem Jeden dasselbe; Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder Einzelne den empfangenen Gefühlsausdruck in einen besonderen Gedanken fassen, das Unaussprechliche aussprechen will.“

Diese trefflichen Worte Hauptmanns (Harmonik und Metrik II. § 188 S. 364) geben uns den richtigen Gesichtspunct, regen aber zugleich weitere Forschung an, wie es nun, jene Selbstbildlichkeit des Tonwesens anerkannt, mit jener doch unläugbaren Uebertragbarkeit der Melodie sich eigentlich verhalte.

Die Melodie, im allgemeinsten Sinne verstanden als die menschlich erfundene freie Tonfolge (§ 27), kann in verschiedene objective Gestalten eingehen durch rhythmische und harmonische Veränderungen, und diese Gestalten wiederum subjectiv gefärbt werden durch Tempo und Wortinhalt.

Subjectiv rhythmische Gestalten sind die durch Willkühr gesetzten Glieder, welche nach Quantität und Accent, oder metrischem Gewicht und Hebung und Senkung sich unterscheiden. Quantitativ sind die duplirten und triplirten Tacte nebst den langen und kurzen Noten; Accentuativ die schärferen und matteren Betonungen des Auf- und Niederschlages, die willkührlichen Hebungen der Syncope u. s. w. (vgl. § 30). Hiernach sind die unbestimmten Melodien § 30, 18—24 — richtiger wohl Melodien-Keime oder tonische Elemente — in mancherlei Weise näher bestimmbar, z. B.

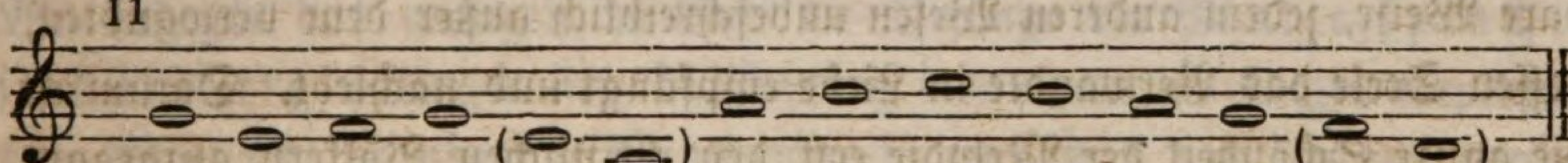


In diesen Beispielen 1—8 sind die § 30, 18. 19. 20. 23 entnommenen in ihren tonischen Grundlagen völlig dieselben geblieben, also der allgemeine Tongehalt gleich, der Ausdruck jedoch durch rhythmische Aenderungen umgewandelt. Kommen hiezu noch geringe Tonänderungen, z. B. durchgehende Verbindungstöne, Figurationen, endlich neue Töne frei eintretend (Nr. 9), oder wiederholte, auf- oder absteigende, anhebend oder nachfolgend: so kann der tonische Grundgehalt immer unkenntlicher werden. — Werden nun zu diesen rhythmisch melodischen Aenderungen harmonische gefügt, indem z. B. bei Nr. 1 und 9 kirchliche, bei 2 und 10 moderne Modulation eintritt, oder fugirte und generalbaßmäßige Formeln

abwechseln: dann wird dem ungeübten Ohr der ursprüngliche Tongang wohl unerkennbar, und scheint endlich ganz zu schwinden, wenn obendrein eine subjective Färbung durch rasches und langsames Tempo, oder durch fremdartigen Wortinhalt sich geltend macht.

Es scheint also der nackte Tongehalt einer Melodie an sich der vieldeutigste, also geistig unbestimmteste zu sein, dagegen an geistiger Bestimmtheit zuzunehmen, je nachdem bildkräftiger Rhythmus ihn schärfer bestimmt, oder harmonische Leiblichkeit ihm ein deutlicheres Ortsverhältniß anweiset. Und doch sind jene Elementar-Melodien nicht ganz bildlos, nicht eben so abstract elementar wie etwa eine Reihe Farbenstreifen neben einander: denn diese rühren nur den Sinn, während die Elementar-Melodie schon die Seele anrührt. Sie steht, mit den optischen Elementarformen verglichen, in der Mitte zwischen den gleichgültigen reinsinnlichen Farbenstreifen und den bedeutsameren geistverrathenden Zeichnungs-Umrissen; es ist die verborgene Seelenbewegung die hell wird und ans Licht dringen will, dem Geiste entgegen. Dieß mag anschaulich werden an einigen Melismen die von den Meistern als Melodien-Stämme verwandt werden:

11



12 Händel.



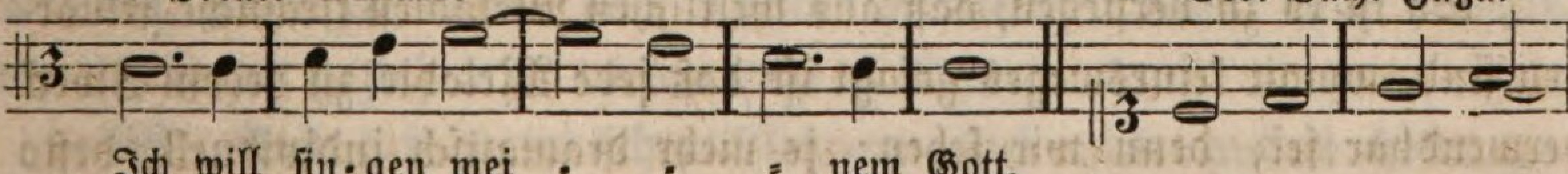

13 — 14 (Var.)




15 (altliturgisch).




16 Israel Finale. — 17 Seb. Bach. Fuga.




18



19 Beethoven. 20 Modernes Volkslied.




Jede neue rhythmische Fassung verwandelt die harmonisch tonische Grundlage zu neuer Seelengestalt, und der Rhythmus beweist sich hier wiederum als Urphänomen, indem er das Erste und Letzte ist, das ursprünglich Allgemeinste und zugleich alle späteren Individual-Gebilde mitgestaltende, der Durchbruch des Ewigen in die Zeitlichkeit. Und so bestätigt sich jenes in den Anfängen der Melodie Erkannte, daß während die Bilder der Sichtbarkeit nur Umrisse des Lichträumlichen bringen, ihnen gegenüber die Tonwelt schöpferische Stimmen vernehmen läßt, das Wallen und Wollen des Ich vor, mit und nach der That. Daher die Melodie ein Ausdruck der Persönlichkeit, den so innig keine andere Kunst geben kann: der Persönlichkeit, die ihr Centrum wissend und schauend besitzt, und in diesem Wissen und Schauen That und Leid erfährt auf unnennbare Weise, jedem anderen Wesen unbeschreiblich außer dem verwandten, dessen Seele das Verwandte in Liebe empfängt und nachlebt. Darum ist die ganze Schönheit der Melodie erst den christlichen Völkern aufgegangen, weil ihnen erst das volle Bewußtsein der Persönlichkeit, der Gott und Natur in sich fassenden Seele, aufgegangen ist.

Von diesem Gesichtspuncte aus begreifen wir wie Eine Melodie verschiedene Worte umfassen kann, gleichwie Eine Persönlichkeit viele Empfindung und Stimmung hegen kann, ohne ihr Centrum zu verlieren, auch ohne ihre äußerliche Lichtgestalt zu verändern. Subjective Aenderungen durch Wechsel des Tempos oder des rhythmischen Gewichtes, durch tonisch-harmonische Verzierungen — Fiorituren, Figurationen 2c. — treten hinzu, die Tonbilder den neuen Texten anzupassen, und so kann Eine Grund-Melodie eine fruchtbare Nachkommenschaft erzeugen, wo dann die einzelnen Sprossen und Blüthen dem Stamme familienähnlich, aber zugleich individuell, mit eigenem Leben begabt sind.

So ist es zu verstehen, daß aus weltlichen Melodien kirchliche geworden sind, womit keineswegs gesagt ist daß jede Melodie zu jedem Zweck verwendbar sei; denn wir sehen: je mehr dramatisch individuell, desto weniger übertragbar. — Wie aber einst unsere heidnischen Ahnen die Taufe empfingen und Kinder ihres Gleichen dem neuen Leben zuführten, und diese zu neuer Lebensordnung erwuchsen, ohne der Naturheimath des

Volksthums entfremdet zu werden: ähnlich erging es mit Gedanken, Bildern und Liedern. Jene Umtaufungen weltlicher Buhl- und Reiterliedlein, zu Luthers Zeit von dem glaubensdurstigen Volke selbstsingend in die Kirche getragen, werden dort ganz anders empfunden als vormals die von anderem Munde dem zuhörenden Volke dargebrachten. Denn im Allgemeinen war der Eindrang volksthümlicher Töne auch den älteren Zeiten nicht fremd. Schon im 14. 15. Jahrhundert legte man den Gradualien und anderen Chorgesängen einzelne Melodien oder Melismen leichtfertiger Weltlieder unter, bald naiver Weise in reiner Tonfreude die des Wortes nicht achtet, bald in der bewußteren Absicht dem Volke Dunkles oder Schwieriges lieb und heimisch zu machen: so ward der vielgesungne Ton l'ome armé bis in Palestrinas Zeit vielen Messen einverleibt, Lasso nennt eine Messe nach dem Thema puisque j'ai perdu ma belle, ein Andrer nannte die seinige nach dem Ton baisez moi. Indem aber ein Chor von Kunstsängern der leidend zuhörenden Gemeinde in fremder Sprache Unverständliches vorsang, blieb dem größeren Theile des Volkes das Heilige fremd, und der weltliche Klang den sie wohl verstanden, war den Besseren zum Aergerniß, den Leichtsinnigen zum Spott. Wo dagegen das evangelische Volk die Gesänge der Muttersprache selbstthätig erklingen ließ, da überwog das eigene im Herzen empfundene Wort jede fremdartige Erinnerung so sehr, daß das Unheilige wie von selbst erlosch, zumal die Töne selbst unmerklich umgestaltet wurden. (Vgl. Winterfeld Gabrieli 1, 109.) Wie aber wo zwei dasselbe thun es doch nicht dasselbe bleibt, das war eben in Luthers Zeit merkbar noch in anderen Dingen z. B. in der Aufnahme der griechischen Literatur bei Römern Florentinern und Deutschen, wo jene ein schwelgerisches Kunstleben aufrichteten, diese durch tieferen Geistesschwung bewegt ihr Gemüth erfrischten und in die Tiefe der Forschung und Geschichte wendeten.

Halten wir aus dem Gesagten dieses fest, daß die Bildkräftigkeit der Tongestalten ein selbständig Eigenthümliches ohne Gleichen ist, und dennoch in verschiedener Stellung von verschiedenen Anschauenden mehrfach gedeutet werden kann: so steht die Tonkunst hierin den hellen plastischen Künsten wiederum ebenbürtig, welche dieselbe Mannsgestalt als Achill oder Diomed, als Agamemnon oder Theseus verwerthen kann, ohne deshalb der Unklarheit geziehen zu werden (vgl. § 35).

**98.** Aus der periodischen Liedform sind viele andere hervorgegangen, Blüthen und Zweige die des Stammes Art verrathen und an sein Grundgesetz gebunden bleiben: Aria, Cavata, Rondo, . . . Variatio. . .

Da uns hier mehr die Kategorien der Form als des Inhalts beschäftigen, so untersuchen wir zuerst nicht das Verhältniß jener Arten zum Worte, zur Dichtart oder zu anderen Künsten, sondern die Entfaltung derselben aus der musicalischen Grundform.

Aria heißt im Italienischen, wie das entsprechende französisch englische Air, nichts anders als Gesang, Lied, Sangweise; im Englischen ist letztere Bedeutung überwiegend im Schwange. Den Text bezeichnen genauer: chanson ballad stanza sonetto terzina u. s. w. Unsere jetzt so genannte Arie aber hat den Ursprung in Italien, und zwar in dem seit Ausgang des 17. Jahrhunderts immer mehr beliebten Operngesang, der in seiner Heimath vermöge wachsender Gesangskunst in wuchernde Verzierung auswuchs, während die von dort angeregten deutschen Tonsetzer mehr den idealen Character des Persönlichen darin abzubilden strebten.

Die Arie pflegt ein nicht strophisches Lied mehrerer Perioden zu sein, so construirt, daß nach dem ersten Thema, der Hauptperiode — ein zweites, der Nebensatz — eintritt, nach dem zweiten aber das erste wiederholt wird (a b a). Diese langbeliebte Form, Chrysanders „Rundstrophe" findet sich auch in anderen Liedern, Duetten u. s. w., wird aber vorzugsweise auf dramatischem Gebiet Aria genannt; Alex. Scarlatti (1680) soll die Arie dieser Form erfunden haben. — Sie ist eine Art des früher bereits aufgeführten Kreisliedes (§ 93), so gebaut daß den verschiedenen Themen gern verschiedene doch nahverwandte Tonart gegeben wird; auch wird wohl der Gegensatz der Geschlechter Dur und Moll hinein getragen und machte eine Zeit lang (1700—1770) den Hauptreiz des gliedernden Gegensatzes aus.

Arietta heißt im italienischen Gebrauch die nur ein einziges (erstes) Thema durchführende Arie; Cavata oder Cavatina desgleichen, nur daß jene breiter angelegt und beweglicheren Tempos, diese einfacher und meist in schmelzenden Andantes gehalten ist; der Name bedeutet ein ausgehöhltes, ausgeschnittenes Stück aus einem Ganzen. Wesentliche Unterschiede dieser beiden sind nicht zu fixiren, weil weder Tonsetzer noch Kunstlehrer solche Feststellung durchführen, sondern sich einfach genügen lassen, den Typus des dramatischen Gesanges, der Höhepuncte und Gegensätze in sich faßt, überhaupt Arie zu nennen.

Auch das Rondo hat seinen Ursprung im Liede. Anfänglich bedeutet Rondeau, Rondellus, ein Gedicht das sich selbst wiederholt, Rundgesang; die musicalische Anwendung des Wortes scheint ziemlich alt, und ist herkömmlich in dem Sinne verstanden, daß ein Hauptsatz den

Kern bilde, dem ein minder kernhafter andrer — ein Nebensatz — folge, worauf dann der erste oder Hauptsatz wiederkehrt, demnach mit Arie gleichbedeutend, nur nach dem poetischen oder technischen Inhalt verschieden. — Die ausgebildeten Rondoformen, fünf an der Zahl, denen Marx (C. L. Th. 3 Buch 6) großen Fleiß widmet, gewähren keine neue Gesichtspuncte der melodischen Anlage, sondern beruhen auf dem Verhältniß oder der Verbindung mehrerer Melodien (Themen), die bald satzförmig bald ganghaft in ein größeres Ganzes zusammen treten, und bei längeren Reihen desto kunstreichere Rhythmik erfordern. — Fünf oder mehrere anzunehmen, ist eben so gleichgültig wie die von Anderen aufgestellten fünf Arienstyle.

Wesentliche Unterschiede der Kunstformen würden wir nicht solche nennen die aus anschichtender Verbindung, sondern nur die aus gliedhafter Abzweigung hervorgehen, also nicht nach der Zweiheit oder Dreiheit der Nebensätze abmessen, sondern nach dem, wie sich ein erkennbarer Kern in erkennbare Glieder spaltet, oder umgekehrt wie sich mannigfache Themen in ein überwaltendes Ganzes höherer Ordnung zusammen schmiegen. Die Formenlehre wird sehr erschwert wenn man wie oft geschieht, historische Namen, technische Maaße und ideale Kategorien in einander mengt und daran Kunstlehren knüpft. — Den Vorzug müssen hier offenbar die technischen Maaße behaupten, welche ihre Arten und Unterarten nur nach der specifischen Kunst der sie dienen, bestimmen; diese mögen dann mit ihren historischen Namen dem Eintheilungs-Geripppe einverleibt werden; wer nachträglich ihre ideale Bedeutung aufsucht, wird finden daß des Künstlers Ideal der typischen Form nicht gehorcht sondern sie bildet und schafft, oder auch vorhandner Formen sich nach Wohlgefallen bedient bald willkührlich bald von höherer Weisheit geleitet. *Rein technisch betrachtet* werden sich die musicalischen Kunstwerke hauptsächlich nach der Größe der Rhythmen und dem Verhältniß der Theile (Perioden) unterscheiden lassen, und diesemnach halten wir dafür, daß die *festen* Formen *Eines* Körpers sich naturgemäß steigern und geistig entwickeln

im vocalen Gebiet: als Lied, Arie, Scene (durchcomponirtes Lied ꝛc.)

im instrumentalen Gebiet: als Canzone, Tanz, Rondo, Sonate (d. h. nach der marxschen Benennung, *als Hauptsatz der Sonatenform*).

Alle übrigen Formen werden wir nicht mehr den einheitlichen Eines Körpers zurechnen, sondern als *mehrkörperliche* die einem höheren Ganzen dienen, betrachten müssen; man könnte sie *verschlungene* Formen nennen, die insgesammt aus dem Liederkreis (§ 93) abgezweigt oder ent-

wickelt sind. Jene einfach festen Formen sind demnach auf künstlerischem Gebiete dasselbe was in der Natur der einfache aber mannigfach gegliederte Körper, das Individuum; die verschlungenen dagegen ähnlich dem vielkörperigen Volke, dessen Glieder jedes mit besonderem Einzelleben erfüllt sind.

98². Der hier gewählte Weg die Kunstformen zu erläutern, beruht auf dem Grundsatz, daß sich aus der Einheit die Vielheit entwickle, nicht aus vielen Einzelheiten ein Ganzes erlesen werde. Der letztere Weg, den der Rationalismus auch bei anderen als rationalen Rechnungen einzuschlagen pflegt, thut nichts anders als die wahre Erkenntniß zerstückeln, wie wer aus vielen Göttern den Einen Gott entwickeln will; während alles Lebendige in Natur und Geist den umgekehrten Weg geht, aus einheitlich strömender Schöpferkraft vom Keim in den Stamm ergossen vielfältige Zweige Blüthen und Früchte hervor zu treiben. Uns ist jene Einheit der Grundkräfte, nämlich die aus dem Rhythmus entwickelte Harmonie, der Naturgrund unserer Betrachtung gewesen, und die menschliche Geistschöpfung des Liedes der Kunstgrund, aus welchem alle wahren und schönen Tonbilder sich verstehen, wogegen jenes lüsterne Suchen in zufällig ertappten Tonreihen, oder jenes äußerliche Ordnungstiften vermöge rhythmischer Willensacte eben derselben falschen Sinnlichkeit und leeren Verständigkeit anheimfällt, die man zu bekämpfen vorgibt.

Der Fortgang aus jenen allgemeinen Gründen der Kunstformen zu den besonderen Arten in der Form ist nicht aus Natur und Freiheit so gradehin abzuleiten; hier tritt das gottgewirkte Ethos der Geschichte hinzu, welche sich in der Dreitheilung der Lebensalter entfaltet.

Die Entwickelung der großen Hauptreiche der Kunst nach Epos Lyrik und Drama, welche man aus dem Zeitverlaufe der Poesie abnimmt, vergleichsweise auf die übrigen Künste zu übertragen hat nur Sinn, sofern nicht etwa Unvergleichbares an einander gemessen, sondern der geschichtliche Fortschritt des Volksthums, nach allgemein ethischen Ideen betrachtet, im Gesammtleben der Künste wieder gefunden wird.

Wir verstehen aber die drei Dichtarten als historisch-ethische Geistesstufen in folgender Weise. Dem **Jugendalter** entspricht die einfältige Gestalt der erzväterlichen Herrschaft, wo im engen Raume des Volksthums der gleichfließende Strom des Thatsächlichen das Treibende ist; sein Inhalt geht in die Poesie ein als episches Heroenthum, objectives Natur- und Geistes-Wirken, dargestellt in monadischer d. h. einförmiger gleichfließender undurchbrochener Reihenfolge, daher in der epischen Poesie die monostichische Form oder die Wiederholung gleicher Zeilen beliebt ist. — Die-

sem linearen Gleichflusse gegenüber steht die Ausdrucksweise des **Mittelalters**, welches einsame eigenwillige Helden aus der Gliederung der Stämme und Stände heraushebt, die ihren Tiefsinn subjectiv durchsetzen; diese Punctualisirung ergibt die lyrische Form, welche eigensinnige und mannigfaltige Rhythmen liebt, distrophisch, polystrophisch u. s. w., in kreisend rückfließender Bewegung. — Die Zeit der **Reife** oder des verbreiteten vielgliedrigen Volksthums, wo ein großer Geschichtsinhalt bereits durchlebt ist, nachdem die ursprünglichen Stände einem allgemeineren Staatswesen eingeordnet sind, und äußere und innere Kämpfe das Bewußtsein vertieft und verbreitet haben: diese Zeitgestalt bedarf einer abbildlichen Dichtung größeren Inhalts, die das Seiende durch Gegensätze zur Versöhnung führt: so beruht alles Dramatische auf dem Erbe der Vergangenheit, dem Einfältigen und Tiefsinnigen oder Epischen und Lyrischen, ist aber nicht etwa trübe Mischung aus beiden, sondern bringt ein Neues hinzu: die That, mit Bewußtsein als Aufgabe erfaßt; ein sittlicher Kampf, dessen Lösung auf dialektischem Wege geschieht, indem zwei Thäter — scheinbar gleichberechtigte — mit vollem Selbstbewußtsein ringend gegen einander stehen, und im Gange vom Grund zum Gipfel Einer der selbstbewußte Sieger wird, nicht durch träumende Naturgewalt, sondern auf Grund ethischer Willensbewegung. Diese Doppelhandlung ist es, was das Drama als Zwiefältiges wesentlich scheidet von den einfältigen Dichtarten. Dieser Dichtart welche als Krone und Ziel der Kunst von allen höher gebildeten Völkern anerkannt ist, gebührt die freieste Formenfülle, deren Mannigfaltigkeit jedoch nicht allein an die allgemeinen Naturgesetze der Kunst gebunden ist, sondern auch den historisch-typischen soweit verpflichtet bleibt, als diese objectiv volksthümlichen Werth haben. — Dieselbe Grundidee anders gefaßt ist in Aristoteles Definition enthalten Poet. 6: *Τραγῳδία ἐστι μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης . . . . δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν . . . παθῶν κάθαρσιν*: „das ernste Drama ist Darstellung einer vollständigen Handlung von einer gewissen Größe . . . die durch Leidenschaften hindurch gehend der Leidenschaften Reinigung vollzieht;" — wovon wir uns vorzüglich aneignen die wesentlichen Momente der Vollständigkeit oder Ganzheit, gegenüber der fragmentarischen Einseitigkeit andrer Dichtarten; der Größe, die eben jene Totalität zum Ausdruck bringt; der Versöhnung, welche in Gegensätzen bewegt die Gegensätze überwindet. Damit verstehen wir auch, daß nur die höchsten Dichternaturen den gereiften Volksnaturen solche Werke darbringen können die dieser höchsten Kunstform genügen: daß es also

nicht genügt, Vielerlei können und wissen und allerlei Bildlichkeit häufen, sondern nur auserwählte Geister wahrhaft Dramatisches schaffen und begreifen.

Die Lehre von dem Begriff dieser drei Hauptformen ist also von der Poesie abgenommen, und gehört ihr allein in vollem Sinne zu. Doch erscheint sie auch in ihr nicht immer rein. Vollkommen oder rein Episches wie in Homer, Lyrisches wie in Walter und Wolfram, Dramatisches wie in Shakespeare ist das Seltnere; weit häufiger nehmen wir einen Ueberhang zu mittleren Formen wahr, wie denn auch die Formen selbst nicht abstract gesonderte sind, die ohne allen Bezug auf einander ständen. Außerdem ist die Durchlebung aller Hauptformen häufiger im politischen Leben als im poetischen, und letzteres für alle Künste und Arten durchzubilden fast nur den Griechen und Deutschen gegeben. Damit erkennen wir auch, die Kunstgeschichte mit weitsichtigem Blick überlaufend, welchergestalt ganze Völker und Zeiträume ein einseitiges Gepräge nach Einer Hauptform hin ausbilden, wie denn u. a. allen Semiten das Drama ganz zu fehlen scheint; wie ferner das gesammte Griechenthum in aller Dichtung einen Ueberhang zum Epischen kund gibt, das germanische Mittelalter zum Lyrischen, die letzten drei Jahrhunderte zum Dramatischen; und wie wenig wissen wir bisher noch vom Ganzen!

Dieß Alles voraus gesetzt, möchte die Anwendung auf andere Künste auf ein sehr geringes Maaß einschrumpfen, da nirgend wie in der Poesie das gesammte Geistleben berührt und aufgeschlossen wird, und selbst diese nicht immer den graden Weg geht, der sich der Lehre bequem erwiese oder in philosophische Formeln bannen ließe. Und doch bleibt der Kern jener aristotelischen Dreitheilung für alle Künste und Zeiten gültig, und wo nicht direct anwendbar, doch immer aufschließend und hülfreich für die Erkenntniß. Auch die sichtbaren Künste zeigen den Weg von thatsächlicher Einfalt durch eigenthümliche Sonderbarkeit zur gegensätzlichen Doppelhandlung; deutlicher noch die Tonkunst, weil ihr Werk ein allzeit bewegliches ist, und sie nach ihrer blutwarmen Innerlichkeit der Wortdichtung näher rückt als die übrigen Künste.

Was uns hier zunächst angeht, die dreifache Formung der Tonwerke in monadisch, polystrophisch und cyclisch, oder Einliedschaft, Kreislied und Liederkreis ist der poetischen Dreitheilung zwar ähnlich, aber in verschobener Weise, weil die Einliedschaft, ursprünglich lyrisch, der Tonkunst Grundform ist, also ihre Entwickelungen denen der Poesie nicht gleichläufig sind. Das hiermit durchbrochene Gespinnst der Parallelisirung wäre also ganz abzuwerfen, wenn nicht das Band aller Künste un-

ser Denken beherrschte als ein nothwendiges unabweisbares. Wenn wir also diesen Gang vom Objectiven durch das Subjective zum Absoluten, der höchstvollendeten Dichtart, allen Künsten gemeinsam denken, so ist das allerdings immer ein Gleichniß, aber ein solches das der Wirklichkeit nahe kommt. Will man die Sache speculativ erschöpfen, so sind zwar einerseits die Kategorien der Dichtarten logisch wohl zu definiren und selbst Beispiele von definitiven Mustern aufzustellen; anderseits aber wird auch erkannt, daß in jedem vollkommnen Dichtwerke Spuren aller drei Arten vorhanden, ja nothwendig verwoben sind, da jedem vollwachsenen Kunstwerke gebührt Grundlage Bewegung und Abschluß zu haben, und also in sich das farblos strömende Epische, den verweilenden Farbenglanz des Lyrischen, und die durch Gegensätze sich vollziehende Dramatik innerlich keimhaft zu vereinen. Ein Beispiel höchster Vereinigung ist Dantes divina commedia, die in keine Kategorie geschlossen vielmehr allen angehört: denn äußerlich ist sie episch gestaltet, innerlich waltet lyrisches Pathos, und so sind fließende und weilende Formen oft dicht neben einander; das Ganze aber hat innerlich dramatische Entwickelung von Grund, Aufgabe, Erfüllung — ähnlich der aristotelischen Reihefolge von *Ἐξήγησις, Πλοκή* (*δρᾶμα*), *Καταστροφή*. So kann man in Tonbildern, gleichwie in plastischen, wohl unterscheiden: die objectiv ruhende, gleichsam schildernde Weise, welche dann episch oder epoidisch heiße; die subjectiv bewegte, pathetisch kreisende Art des Lyrischen; die beide umfassende Dramatik wird also außer dem Stehenden und Beweglichen ein Neues hinzubringen: das Steigen vom Grunde zum Gipfel, den durch Gegensätze hindurchbrechenden Willensgeist. — Jetzt also liegt uns ob, die musicalischen Kunstformen vorerst als musicalische kennen zu lernen um danach die ideale Verwandtschaft mit den poetischen Grundformen und das universelle Band der Künste zu verstehen.

**99.** Die Kunstformen des Gesanges sind die ursprünglichen (§ 81), daher für das Instrumentale maaßgebenden und schöpferischen; es sind daher wiederum zuerst beide, das Singen und Klingen, im Verein anzusehen, und später die modernen Instrumentalformen abgesondert zu untersuchen.

Das Instrumentale steht zur festen Liedform als Vorspiel, Mitspiel, Ueberspiel (§ 83), als Begleitung oder freigestaltetes Kunstwerk. Dem einfachen Liedgesange ist instrumentaler Zusatz kein Bedürfniß; die moderne Arie dagegen ist ohne Instrumente nicht zu denken. Aber auch das einfache Lied ward seit dem 17. Jahrhundert immer häufiger instrumentalisirt, bald in begleitender bald in nachahmend darstellender Weise, wie

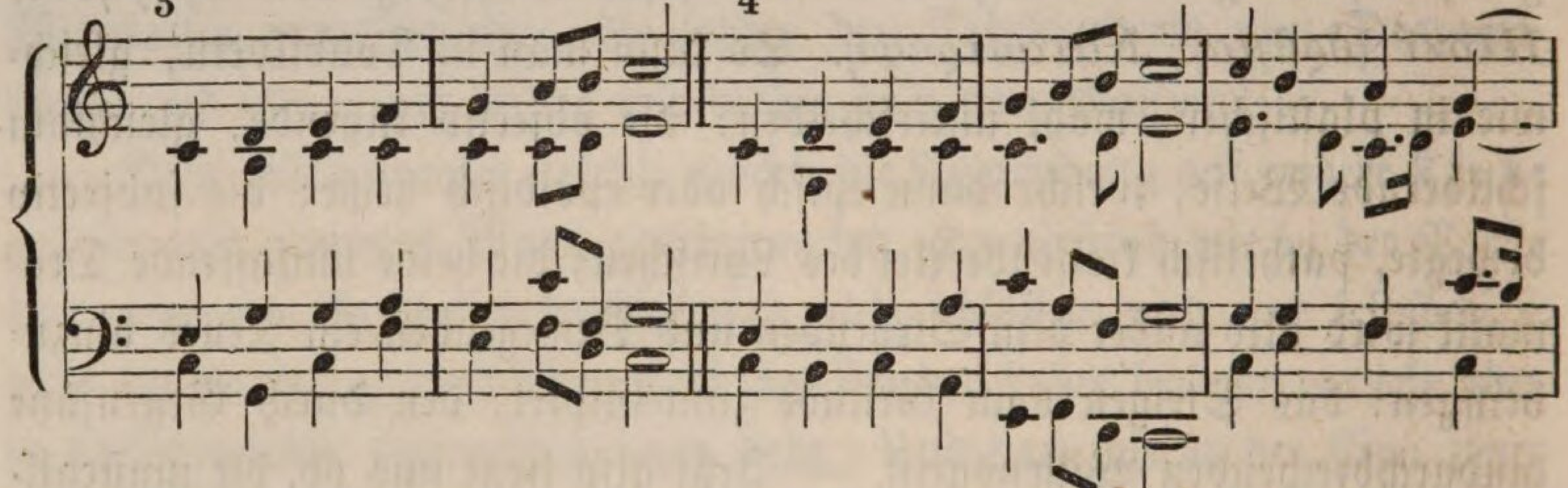
schon die Ueberschriften der Singbücher von Lasso und Prätorius besagen „auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen".

Das führt uns zur Lehre vom *begleiteten Liede* und der Begleitung überhaupt. Voran stellen einige Lehrer die Harmonisirung der Scala, weil diese die einfachste der Melodien sei, und weil die Noten der Scala in manchen leichten Melodien jedesmal dieselbe Harmonie erhalten können. Nähere Ansicht zeigt, daß eine gut harmonisirte Scala ein schweres Kunststück ist. Kaum in den Durscalen sind ganz einfache leitereigene Begleitungen an jedem Orte wohlklingend durchführbar; gute Mollscalen sind so selten, daß unsere Lehrbücher sogar den Versuch dazu gern meiden.

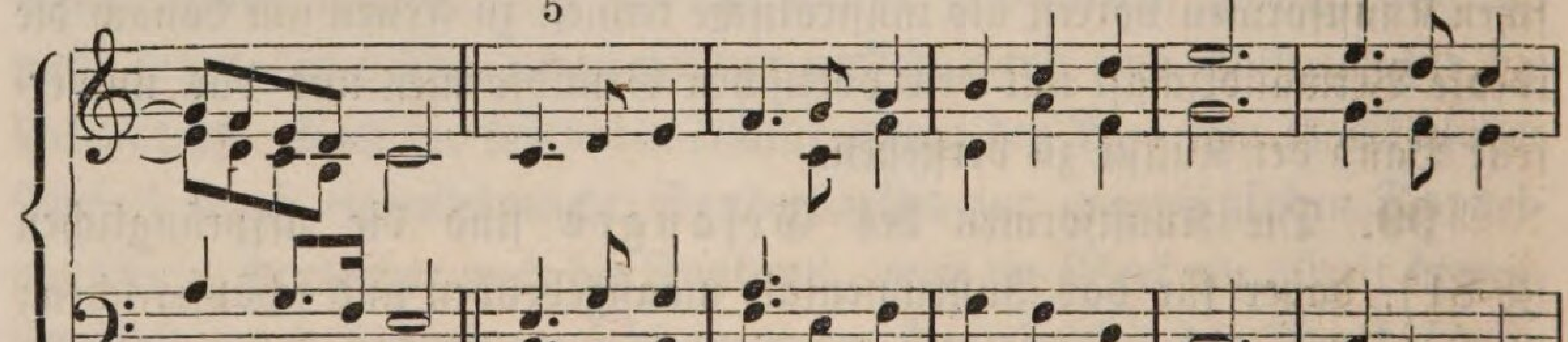
1 2



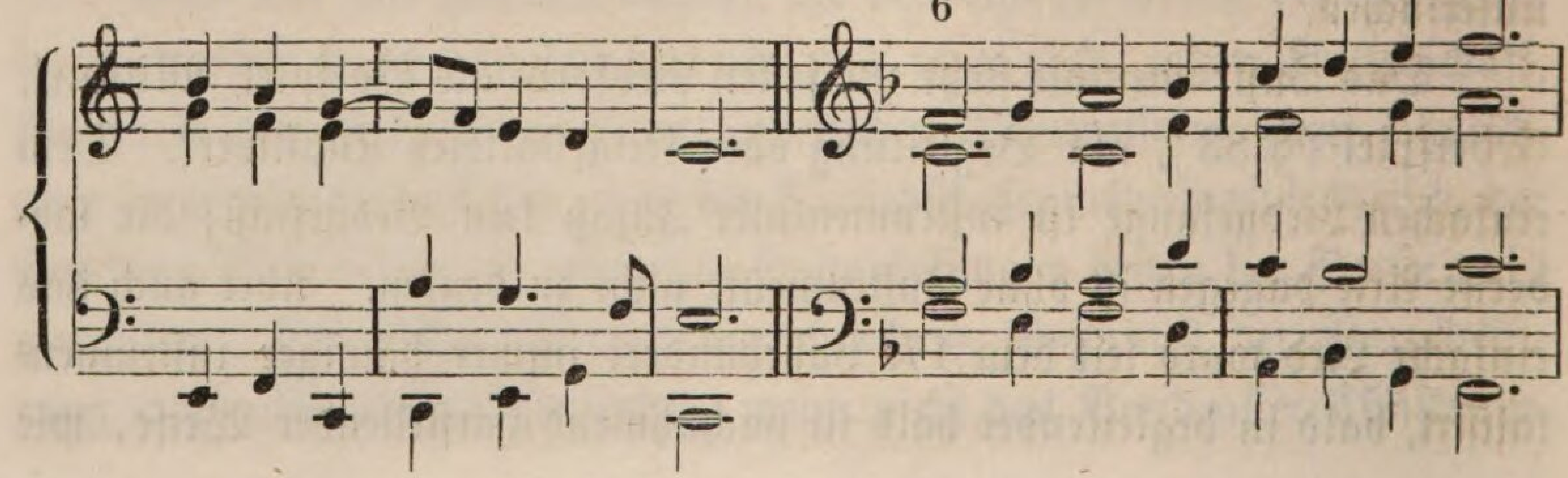
3 4

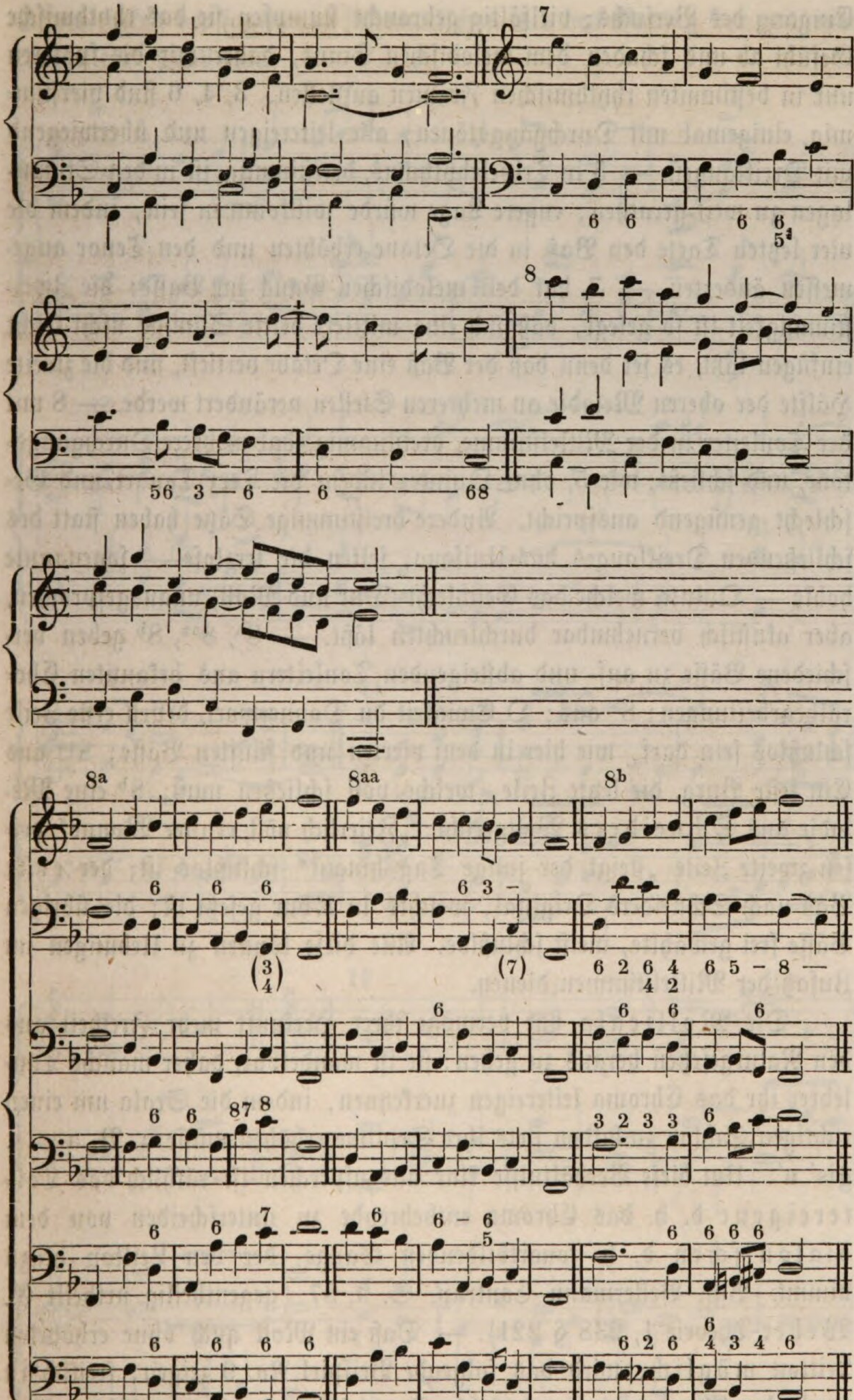


5



6





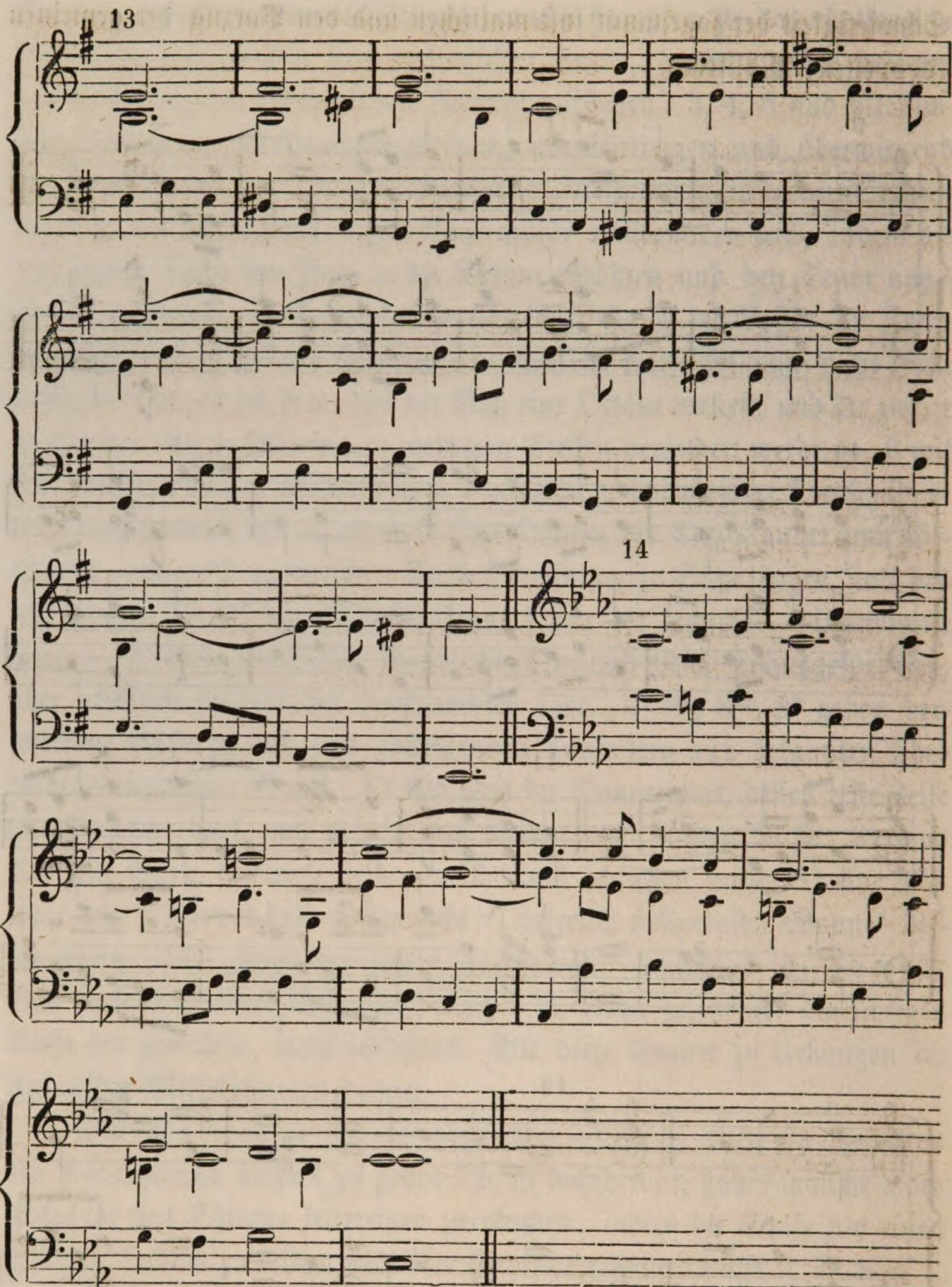

Die Beispiele 1 und 2 sind bloß zusammen gestellte Accorde ohne fühlbaren Rhythmus; solche Uebungen sind nicht anders nützlich als zum

Eingang des Versuchs; vielfältig gebraucht stumpfen sie das rhythmische Gefühl ab und schaden dem melodischen Sinne, daher wir die späteren nur in bestimmten rhythmischen Formen aufstellen. 3, 4, 6 sind vierstimmig, einigemal mit Durchgangstönen, alle leitereigen und überwiegend mit Dreiklängen. — 5 in Tripelrhythmus, dreistimmig, ist in den Stimmlagen zu weit gerathen; engere Lage würde willkommen sein, indem die vier letzten Tacte den Baß in die Octave erhöhten und den Tenor angemessen änderten. — 7 hat den melodischen Gang im Basse: die Zweistimmigkeit ist so gelegt, daß sich eine mittlere dritte Stimme nicht leicht einfügen läßt, es sei denn daß der Baß eine Octave vertieft, und die zweite Hälfte der oberen Melodie an mehreren Stellen verändert werde. — 8 mit der Tonleiter in der Mittelstimme, dreistimmig, hat mehrere Durchgangstöne, und schließt, wie 5, ohne Quinte, indem die Terz Tonart und Geschlecht genügend ausspricht. Andere dreistimmige Sätze haben statt des schließenden Dreiklanges das Unisono, selten die terzlose — sogenannte hohle — Quinte, welche das Geschlecht (Dur und Moll) unausgesprochen, aber akustisch vernehmbar durchleuchten läßt. — 8$^{a}$, 8$^{aa}$, 8$^{b}$ geben verschiedene Bässe zu auf- und absteigenden Tonleitern aus bekannten Choralbearbeitungen; 8$^{a}$ aus: O Ewigkeit du Donnerwort, dessen erste Zeile schlußlos sein darf, wie hier in dem vierten und fünften Basse; 8$^{aa}$ aus Ein feste Burg, die letzte Zeile, welche voll schließen muß; 8$^{b}$ eine Melodie aus Schneiders Weltgericht: „Feierlich voll ernster Wonne" dessen zweite Zeile „steigt der junge Tag hinauf" schlußlos ist; der erste Baß nach Schneiders Original, welches in Edur gesetzt ist; die übrigen Bässe frei gewählte, meist schlußlos. Alle diese können zu Uebungen im Zusatz der Mittelstimmen dienen.

Die Mollscala hat vermöge ihrer Herkunft mehr Freiheit aus den Naturgesetzen heraus zu gehen: sie ist wandelbar, daher manche Tonlehrer ihr das Chroma leitereigen zuerkennen, indem die Scala um einen richtigen Schluß zu bilden stets ihre Septime erhöhen müsse z. B. a . . . gis′ a′. Um diese Verhältnisse klar auszusprechen ist räthlich das Leitereigene d. h. das Chroma entbehrende zu unterscheiden von dem diatonischen d. h. tonartbildenden Gange, der den Leitton hinzu nimmt. Vgl. Bellermann Contrap. S. 9. 37 (gegentheilig urtheilt G. Weber Theorie 1, 238 § 221). — Daß ein Moll auch ohne erhöheten Leitton möglich, wird das folgende Beispiel No. 9 zeigen; freilich ist ein herber Klang darin, und solche Accordführung ohne classisches Beispiel; wer vor der Herbigkeit nicht zurück bebt wird sie an die richtige Stelle zu setzen wissen. — Die übrigen Beispiele 10—14 zeigen die

Schwierigkeit der sogenannt systematischen und den Vorzug der gemeinen (doppelten) Mollscala.






**100.** Um *gegebene Melodien* zu begleiten, ist Rücksicht zu nehmen auf Tonart Tonhöhe und periodische Zeilenschlüsse, und die Begleitung so zu führen daß jede Stimme selbständig singbar oder tonbildlich sei. —

Der *vierstimmige Satz* ist als der normale Satz anerkannt, weil er jederzeit vollständige Harmonien darstellen kann; er wird in den *neueren* Theorien gern an die Spitze der Regeln vom *reinen Satze* gestellt und nach ihm erst die mehr- oder minderstimmigen gelehrt.

Tonart Tonhöhe Tact und Umfang sind voraus festzustellen, und die so gefundene Melodie einstimmig aufzuschreiben. Für die dann folgende Harmonisirung ist es gut, vorläufig ein Dispositions-Schema zu entwerfen, bei welchem die Verhältnißzahlen von Tonica und Dominante (§ 48. 85) zu erwägen, aber nicht als äußerlich zwingendes Maaß anzunehmen sind. Die richtige Auswahl und Vertheilung der Harmonien beruht vielmehr darauf, daß die centrale Einheit der Tonart allzeit hindurch leuchte, indem alle Modulationen zu ihr in Gegensatz oder Verbindung stehen, so wie auch die modulatorischen Harmonien unter einander gegensätzlich verbunden sein, also nach den einfachen Verwandtschaftsregeln einander folgen sollen.

Im gewöhnlichen Falle waltet das Leitereigene vor; wenn nicht außerordentliche Anläße im melodischen Inhalte ein Anderes heischen, so suche man das Fremde nicht. Solche Einfalt zu erreichen die doch nicht eintönig sei, ist unserem Zeitalter sehr schwer, und wenige der Heutigen sind im Stande wie Faißt (in Tuchers Melodienbuch v. 1854) das Lied: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" durch 16 tempora (Tacte, Hauptschläge) leitereigen durchzuführen mit einzigem Zusatz von 2 Wechseldominanten, oder wie Riegel (in Schoeberleins Schatz des liturg. Gesanges 1864) zwanglos kirchliche Harmonien zu verwenden. — Wunderbarer noch erscheint dieselbe Einfalt in Eccards: „Nun singet und seid froh" (Winterfeld E. K. G. 1, 120), wo 32 tempora leitereigen gehalten sind, bis auf den Zwischentritt von zwei Wechsel-Dominant- und drei Mediant-Accorden (F : g und a).

Wenn wir nun solche Einfalt nicht mit bloß verständigem Willen erringen können, und doch der thörichten Mannigfalt der Eitelkeit entgehen wollen: so ist ein andrer Grundsatz desto hülfreicher, weil leichter erreichbar: die Zeilenschlüsse recht ins Auge zu fassen. Die Zeilen des Wort-Liedes erscheinen im Musikliede als melodische Sätze oder Perioden, und müssen als solche rhythmisch harmonisch abschließen: dieß geschieht am deutlichsten durch Dreiklänge, und der reine Satz fordert solche Theilschlüsse als Regel. Auch die Anfänge der Zeilen — der erste immer, die übrigen gewöhnlich — beginnen mit Dreiklängen; doch sind bei den übrigen auch andere Accorde üblich, namentlich die mildeste der Umkehrungen, der Sext-Accord $\left(\begin{smallmatrix} c' \\ e \end{smallmatrix}\right)$. Die überkräftige Spannung der Quartsexte ist den altkirchlichen Meistern als Zeilen-Anfang unleidlich, dagegen die Späteren sowohl die Quartsexte als sogar dissonirende Accorde hier zuweilen anwenden, über deren Verständlichkeit oder Zuläßigkeit

nur der einzelne Fall — etwa durch dramatische Situation veranlaßt — entscheiden, also keine eigentliche Lehre begründen kann.

Neben jener Hauptregel der leitereigenen Führung besteht aber noch die andere, daß man auch auf passende Abwechselung bedacht sei, daher demselben Melodieton bei Wiederholungen (*πεττεία* § 28, 19) verschiedene Accorde gebe. Altkirchliche Tonsätze bringen wohl gleiche Accorde bei gleichen oder auch ungleichen Melodietönen mehrmal hinter einander z. B. M. Prätorius (Winterf. 1, 99); den späteren Tonsetzern namentlich seit dem 18. Jahrhundert erscheint das eintönig, und sie meiden es durchgängig. Vorzüglich zu beachten ist, daß betonte und unbetonte Stellen, oder gute und schlechte Tacttheile, gern verschiedene Accorde zu sich nehmen, und daß Vorhalts-Dissonanzen passend in die gute Tactstelle gebracht werden, wie sie ja auch in gewissem Sinne den guten Tacttheil oder die starke Betonung selbst hervorrufen (vgl. § 76 S. 181).

Für die wohlklingende Stimmführung haben die Altmeister folgende Regeln gefunden (vgl. § 56. 69 und Bellermann Contrapunct S. 53):

1. Erlaubte Stimmschritte sind die in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte (Octave);
2. verboten sind die Sprünge in die Septime, die große Sexte, die Minderquinte, den Tritonus, und überhaupt alle übermäßigen und verminderten Intervalle;
3. selten gebraucht wird der Sprung in die kleine Sexte (und in die Octave) und dann am liebsten aufwärts;
4. erhöhte Intervalle gehn aufwärts, vertiefte abwärts.

Bezüglich der besonderen Menschenstimmen gilt außerdem noch, daß jede ihre üblichen Cadenzen (Clauseln) d. h. Schlußfälle hat, die gern gebraucht werden als dem Stimmcharacter gemäße, indem

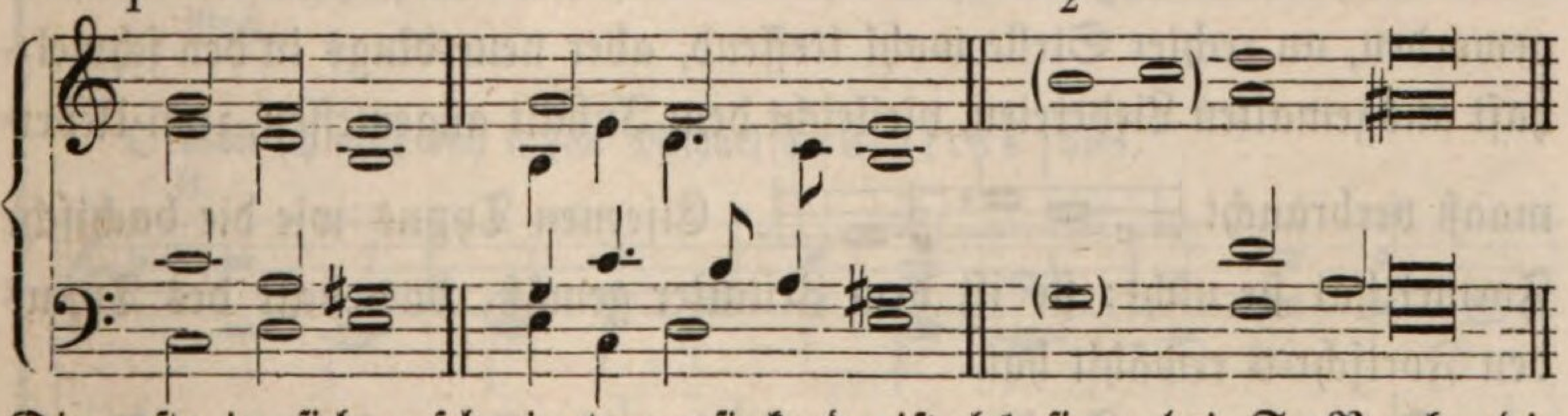
1. der Sopran als Oberstimme den Tonfall der Melodie am deutlichsten ausspricht, daher Leitton und Tonica h—c′, oder Secunde und Tonica d′ c′ zum Hauptschluß wählt, auch wohl die Theilschlüsse (Halbcadenzen) ähnlicherweise einrichtet;
2. der Baß als Grundstimme (tiefste Stimme) nimmt gern die steigende Quarte oder fallende Quinte zum Schluß; außerdem geht er meist in ruhigen Schritten, wendet aber den Octavensprung öfter an als die übrigen Stimmen;
3. die Mittelstimmen halten sich minder beweglich als die Außenstimmen; meist ist der Alt ruhig aushallend, der Tenor melodischer, öfter springend. Alt und Tenor stehen auch oft im Gegensatz

von Ruhe und Bewegung, und schließen sich gern duettirend der oberen oder unteren Stimme an.

Besondere Clauseln, die sonst noch angeführt werden, bedürfen keiner Erwähnung, da sie immer auf zufälligen Einzelheiten beruhen und immer der Hauptregel unterliegen müssen, daß die Außenstimmen entschieden sein und klare Ziele bringen sollen, während den Mittelstimmen bezüglich der Auflösungen 2c. größere Freiheit oder Unentschiedenheit zusteht. So ist z. B. die § 56, 18 angeführte Wendung, den Leitton nicht aufzulösen, den begleitenden Mittelstimmen erlaubt, sobald die Hauptstimmen das Fehlende für sie aussagen; dagegen dem melodieführenden Sopran diese unterbrochene Clausel nicht eben so wohl ansteht, und nur als Außerordentliches erscheint: inmitten des Gesanges wie § 56, 11 ist solches noch eher faßlich und erträglicher, als am vollen Schluß der Melodie wie § 56, 12. 13. 14 wo die Ueberraschung scharf einschneidet. Es beweist sich hier, wie die Melodie gebunden ist an harmonische Gesetze die ihrer Freiheit Schranke sind (§ 56 Anfang). — Im Basse Aehnliches zu versuchen ist etwa im Verlauf — z. B. einer Fuge — noch denkbar, am Schlusse rein unmöglich; außerdem ist die Clausel h—c′ (Leitton — Tonica) im Basse selten, und schwerlich jemals zum letzten Schlusse eines größeren vielgliedrigen Ganzen gebraucht.

Diese seit dem 17. Jahrhundert allmälig fixirten Stimm-Clauseln beruhen auf den Tonart-Clauseln, welche den historischen Fortschritt vom Gewichtigen zum Flüssigen oder vom Reich-Erfüllten zum Rasch-Verständlichen recht deutlich zeigen. Typische Clauseln der Kirchentöne (§ 45) sind die phrygische (E)

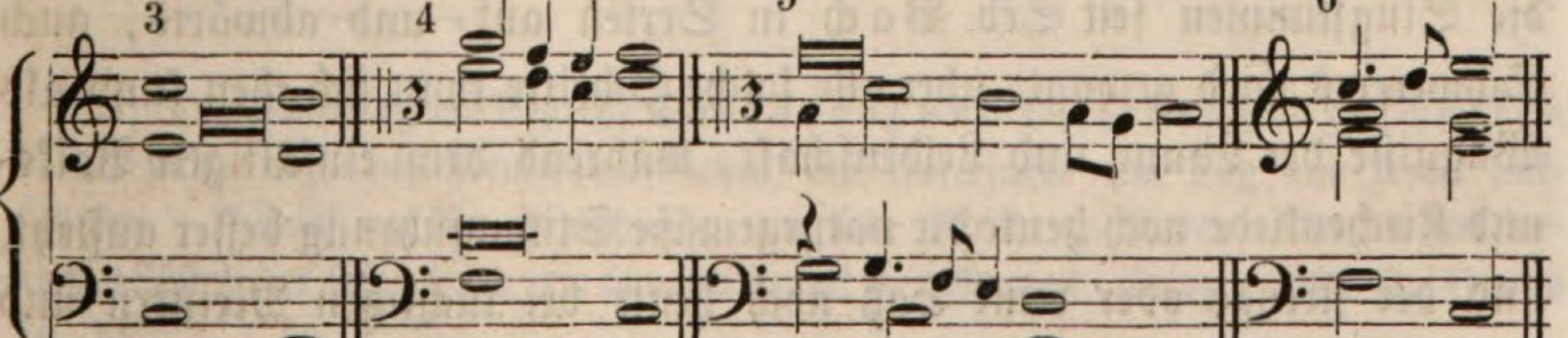
1 2



Die erste in sich geschmiegte versinkende ist häufiger bei S. Bach, die andre kühn ausbreitende hat Händel vorzugsweise gebraucht.

Die mixolydische (g)

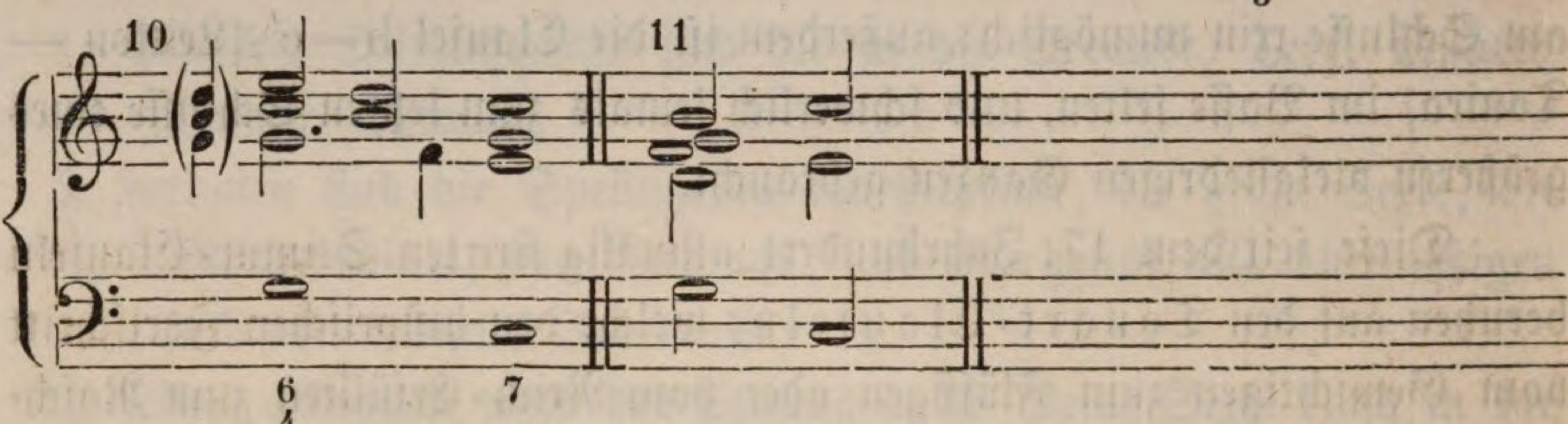
3 4 5 6

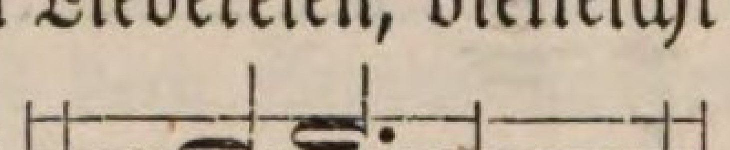


Bsp. 3 die Grundform, ist in 4 und 5 melodisch erweitert; 6 ist bei Neueren seit Mendelssohns Paulus beliebt geworden, auch von gewissen Saloncomponisten als rührende Antiquität zu den werthvollsten Errungenschaften gezählt; man nennt sie vorzugsweise Kirchenschlüsse, selbst wo sie an Spielereien angehängt werden.

Den übrigen Tonarten gehören so typische Clauseln nicht an, und es gilt nur allgemein, daß im Dorischen, Aeolischen und Ionischen gern Quintsexten und Quartquinten dem Schlußaccord vorhergestellt werden, durchgehende Septimen seltener, Quartsexten niemals. Folgende ionische Clauseln — auch auf das äolische Moll übertragen — haben sich in drei Jahrhunderten als typische geltend gemacht




Die Bsp. 8. 9 gehören vorzugsweise dem 17. Jahrhundert; — 10 waltet von Bach bis Mozart im 18.; — 11 ist seit Beethoven beliebter geworden, an rechter Stelle wohl treffend, aber neuerdings in den schmelzhaft ausgemalten Liedereien, vielleicht dem Inhalt angemessen, zum Uebermaaß verbraucht . Eisernen Typus wie die bachische Formel hat sie nicht: sie ist dem Zeitalter gemäß, das statt des Typus den Fortschritt erwählt hat.

Das neuere Instrumentale hat die Stimmführungs-Regeln als lästige Fesseln abzuwerfen gesucht, aber sie doch nicht ganz beseitigen können weder für sich selber, noch für den Gesang. Zwar springen auch die Singstimmen seit Seb. Bach in Sexten auf- und abwärts, auch Schwereres wird gewagt; aber alle solche Schritte thun sich eben kund als Wagnisse der Laune und Leidenschaft, während dem einfältigen Volks- und Kirchenliede noch heute die naturgemäße Stimmführung besser ansteht, und der strenge oder reine Satz noch heute bei tüchtigen Meistern und

Gesellen in Ehren steht. Wer aber gewaltige Schritte ohne Ursach gebraucht, herzzerreißende Dissonanzen in das Mildgemeinte hinein wirft, oder Riesenbilder in die Thürspalten malt, der sehe wohl zu daß er nicht falle; sicherlich stumpft er durch Mißbrauch großer Mittel das Gefühl für die wahren Gegensätze bei sich und dem Hörer ab und zerstört das Ebenmaaß der Schönheit[1]; oder er braucht an verkehrter Stelle was mild und scharf ist, oder sagt mehr als er weiß, und endlich heißts: Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht.

**101.** Verweilen wir nun zuerst bei der Harmonisirung volkskirchlicher Melodien, weil diese die uns erweislich ältesten Volkslieder sind. Sie gehören großentheils dem kirchlichen Zeitalter 1500—1660 an. Wir suchen an dem für musterhaft Erkannten zu lernen und dessen Sinn nachbildend einzuprägen, daher wir aus diesem Zeitraume vorzüglich auswählen, dagegen aus den pietistisch declamatorischen nur wenige.

In den folgenden Beispielen ist erstlich eine vierstimmige gewöhnlich ältere Harmonie gegeben, und diesen einigemal parallel beigesetzt verschiedene spätere Bässe mit Bezifferung, wonach man die Mittelstimmen ausführen kann.

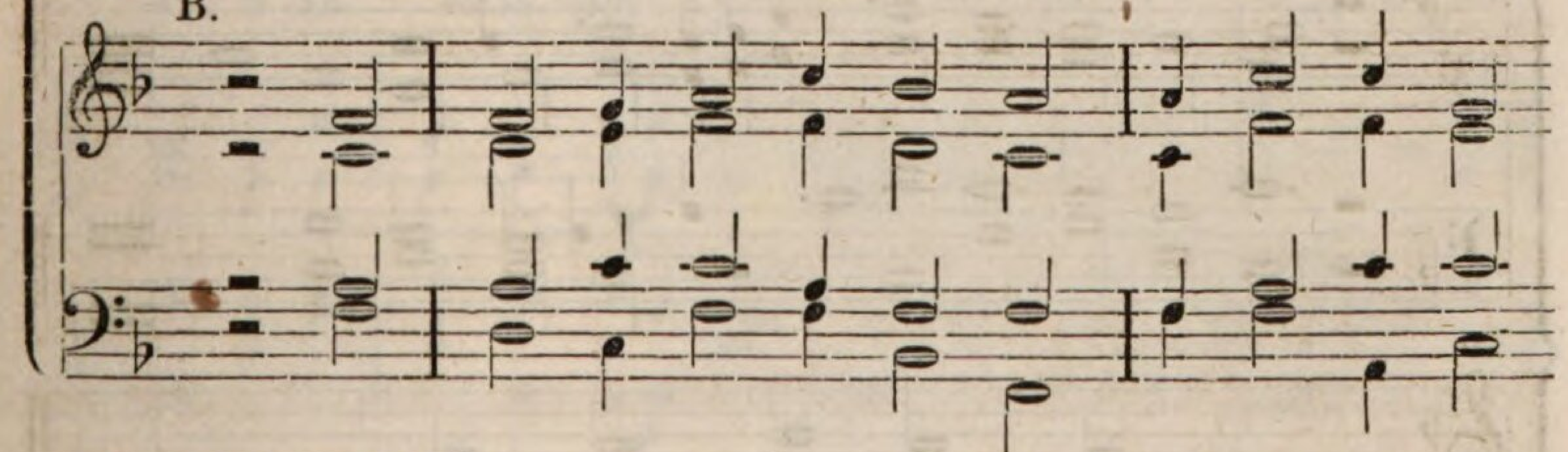
1 Insprnck ich muß dich lassen H. Isaac 1539.

A.

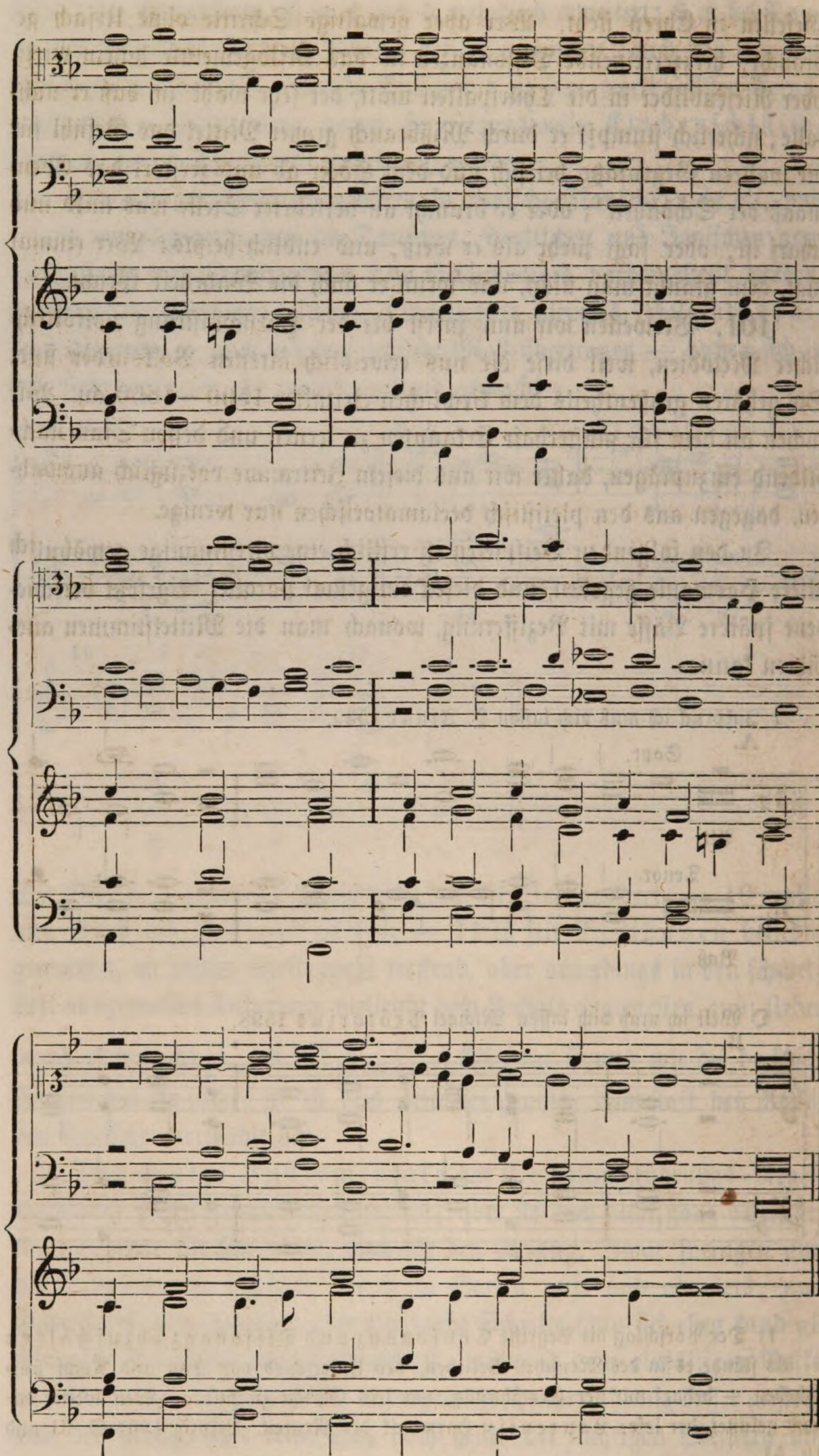



O Welt ich muß dich lassen Michael Prätorius 1598.

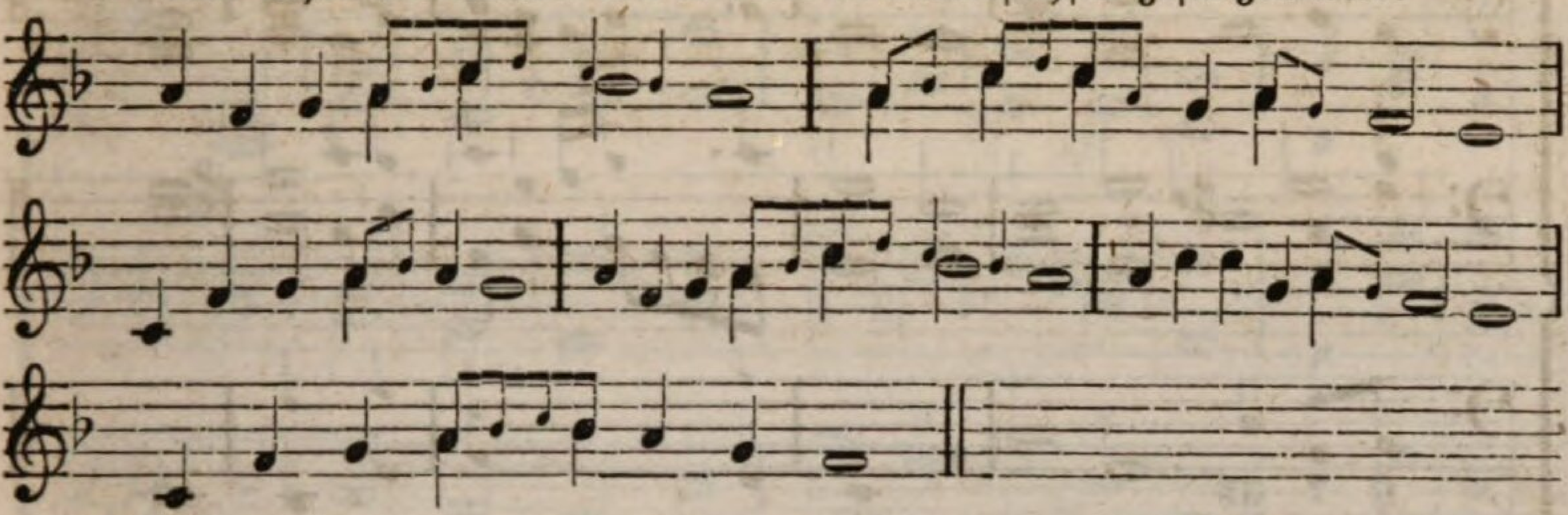
B.



1) Der Vorschlag die Begriffe Consonanz und Dissonanz abzuschaffen — als stände es in des Menschen Belieben, den Unterschied von Tag und Nacht aufzuheben — bedarf nur der Erwähnung, um sein Gericht zu finden. Wen weiter danach gelüstet, der lese: Laurencin Harmonik der Neuzeit. Leipzig 1861 S. 31 und 10. 51.

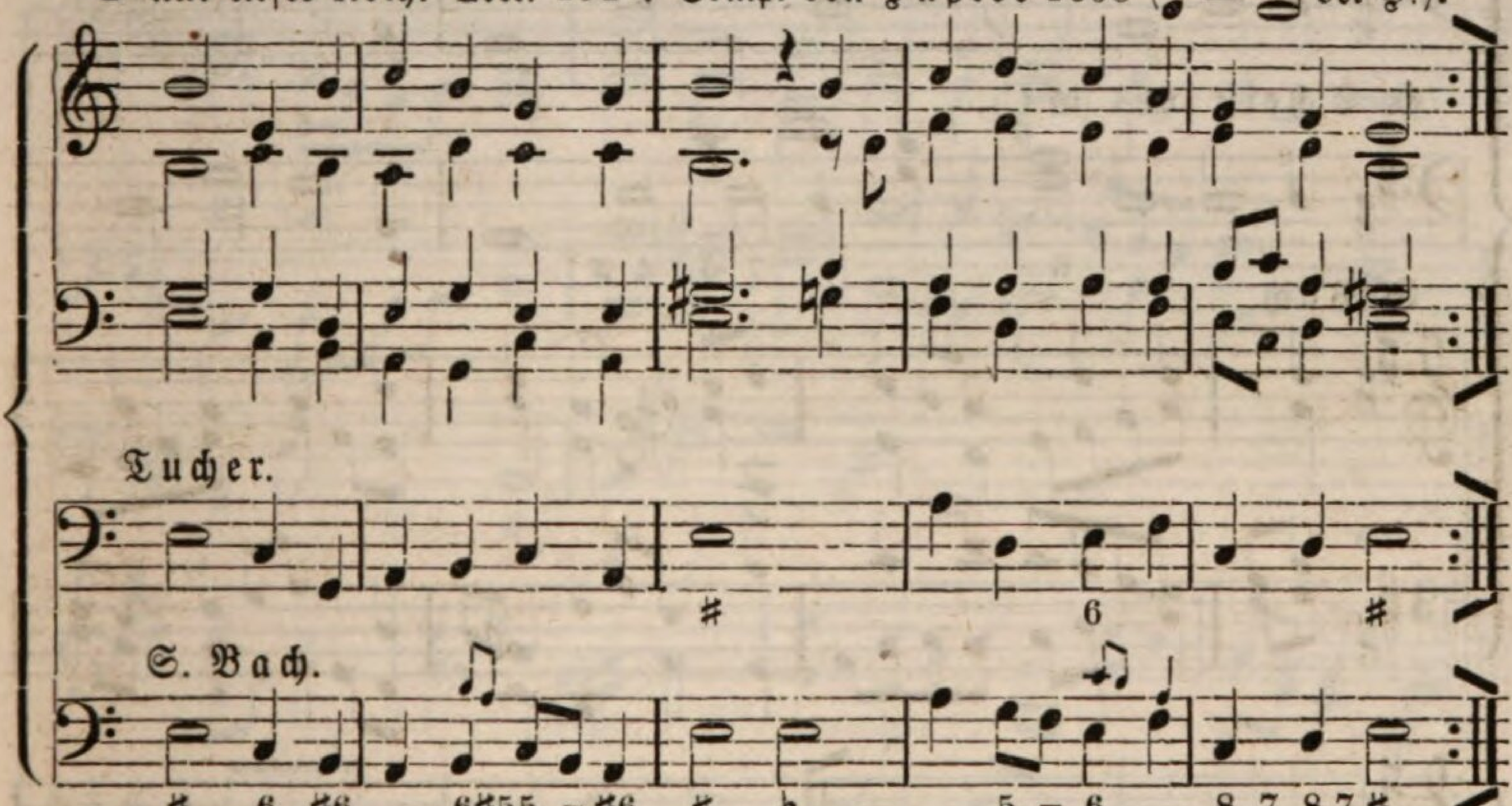


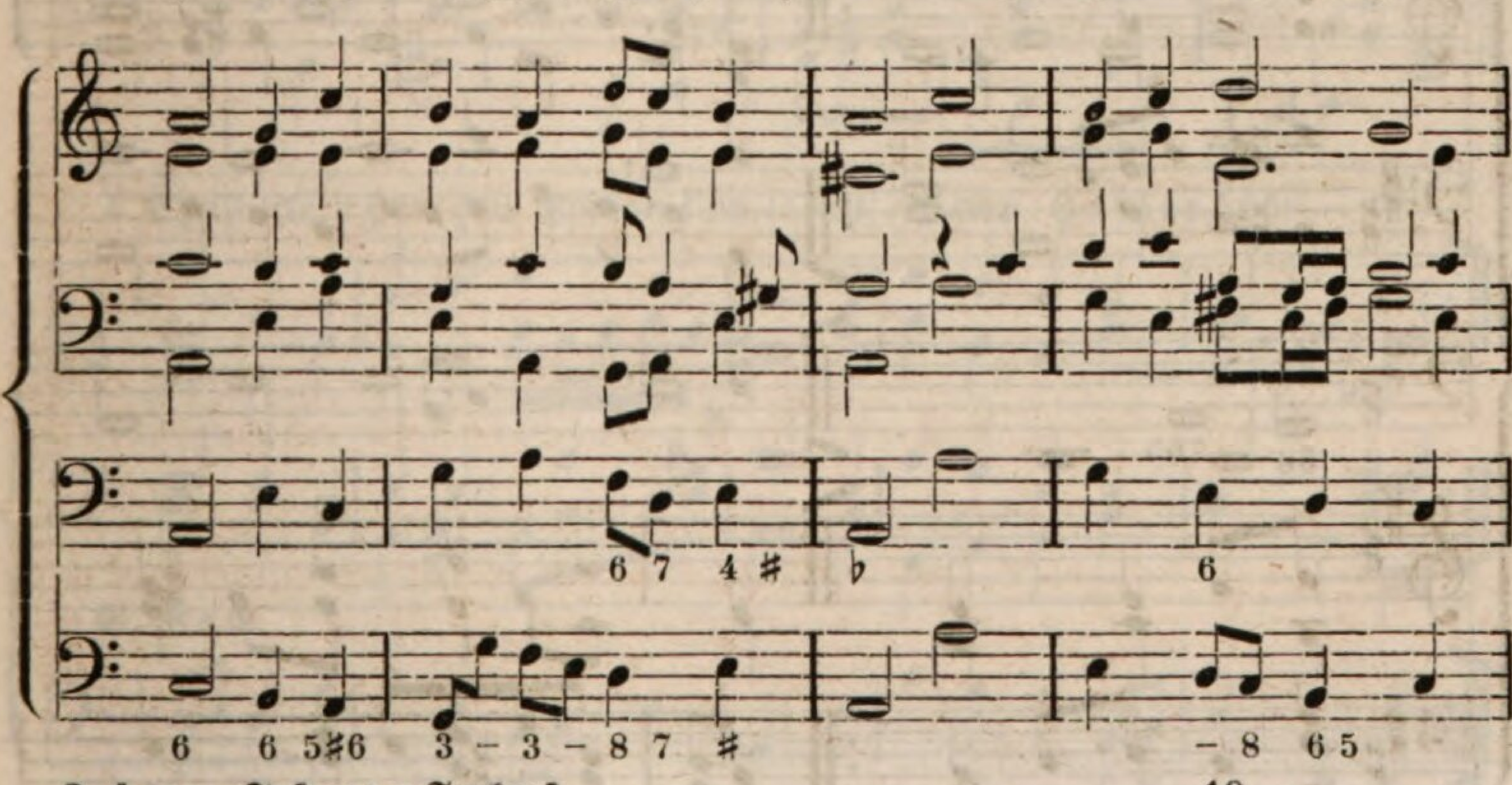
1b Nun ruhen alle Wälder wie es 1864 in Niedersachsen gesungen wird.

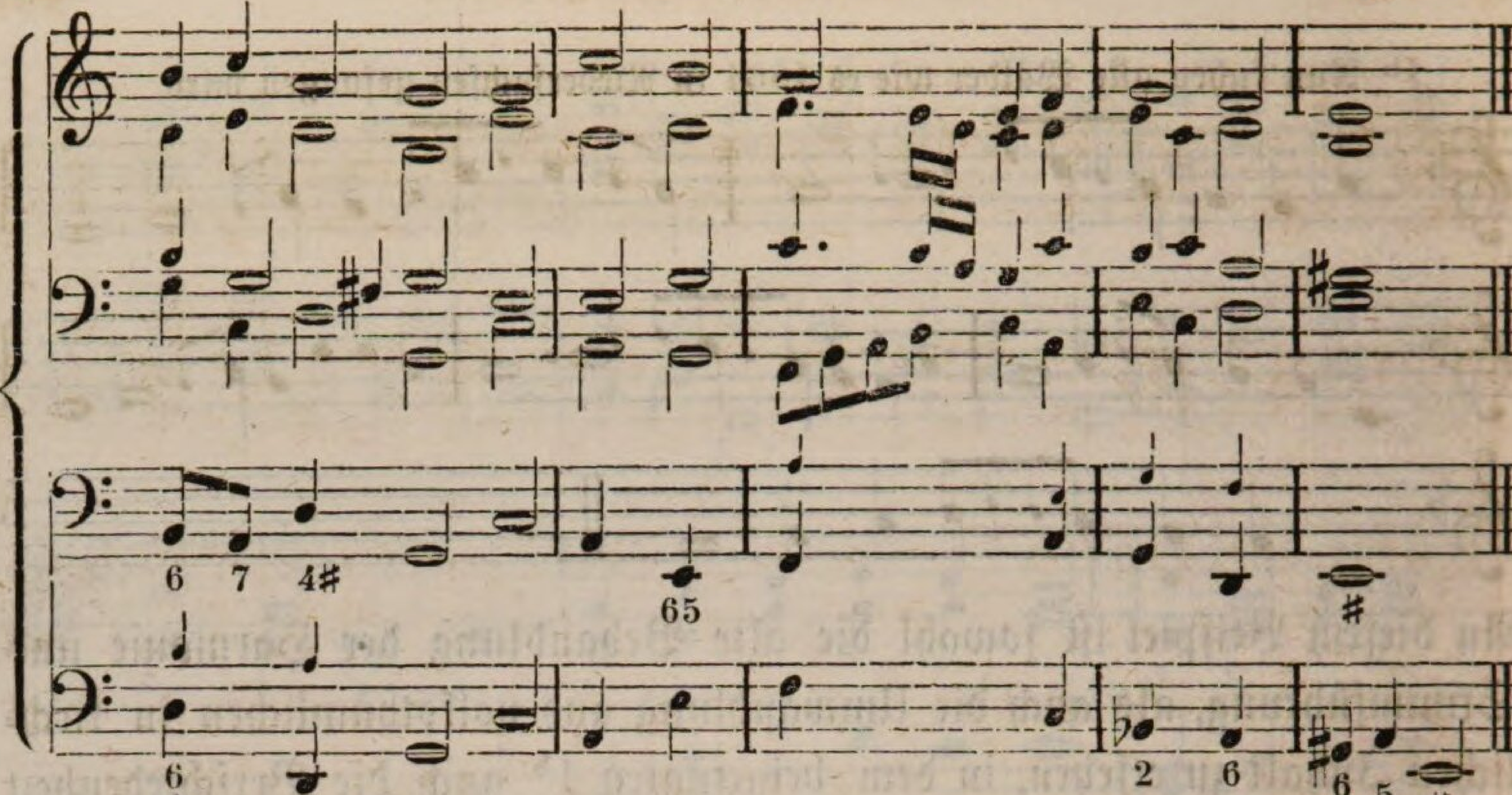


An diesem Beispiel ist sowohl die alte Behandlung der Harmonie und Stimmführung, als auch die Umwandlung aus volksthümlichen in kirchlichen Inhalt zu ersehen, in dem beigefügten 1b auch die Verschiedenheit der ursprünglichen und entarteten, oder rhythmischen und psalmodischen Weise. Bei den folgenden mehrfachen Bässen versteht sich von selbst, daß sie jedesmal zur unveränderten oberen Melodie gelten, außer wo das Gegentheil durch kleine Noten ausdrücklich bezeichnet ist.

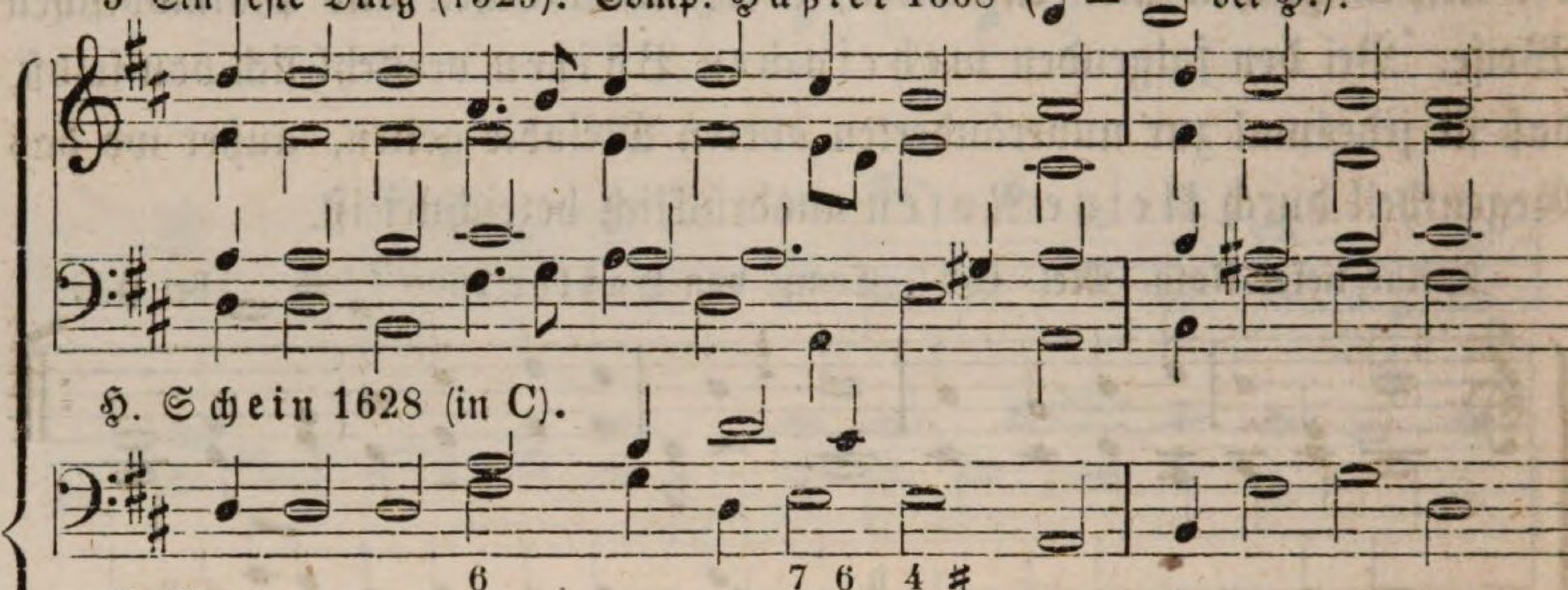
2 Aus tiefer Noth. Mel. 524. Comp. von Haßler 1608 (♩ = 𝅗𝅥 bei H.).



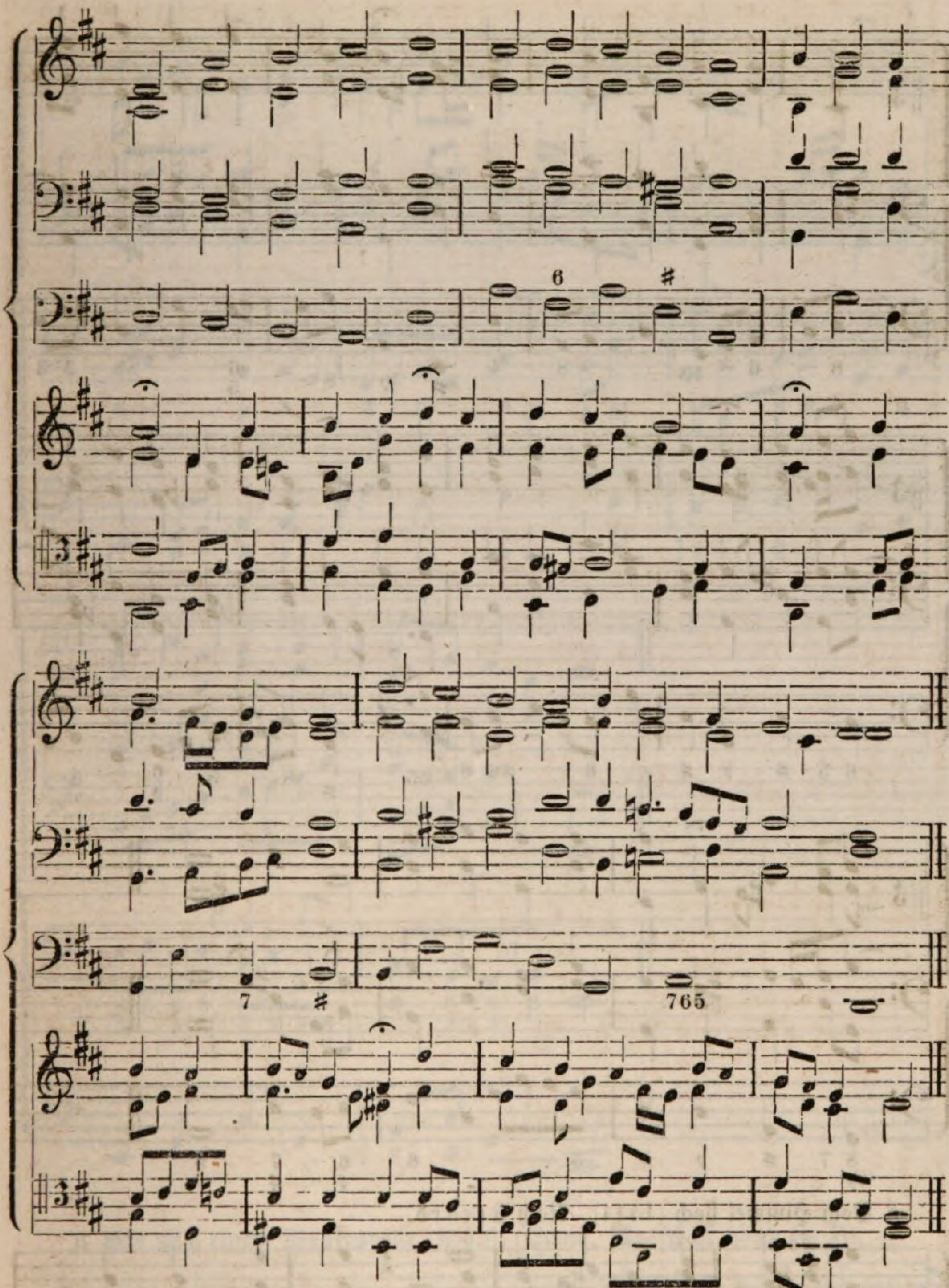


3 Ein feste Burg (1529). Comp. Haßler 1608 (♩ = 𝅗𝅥 bei H.).

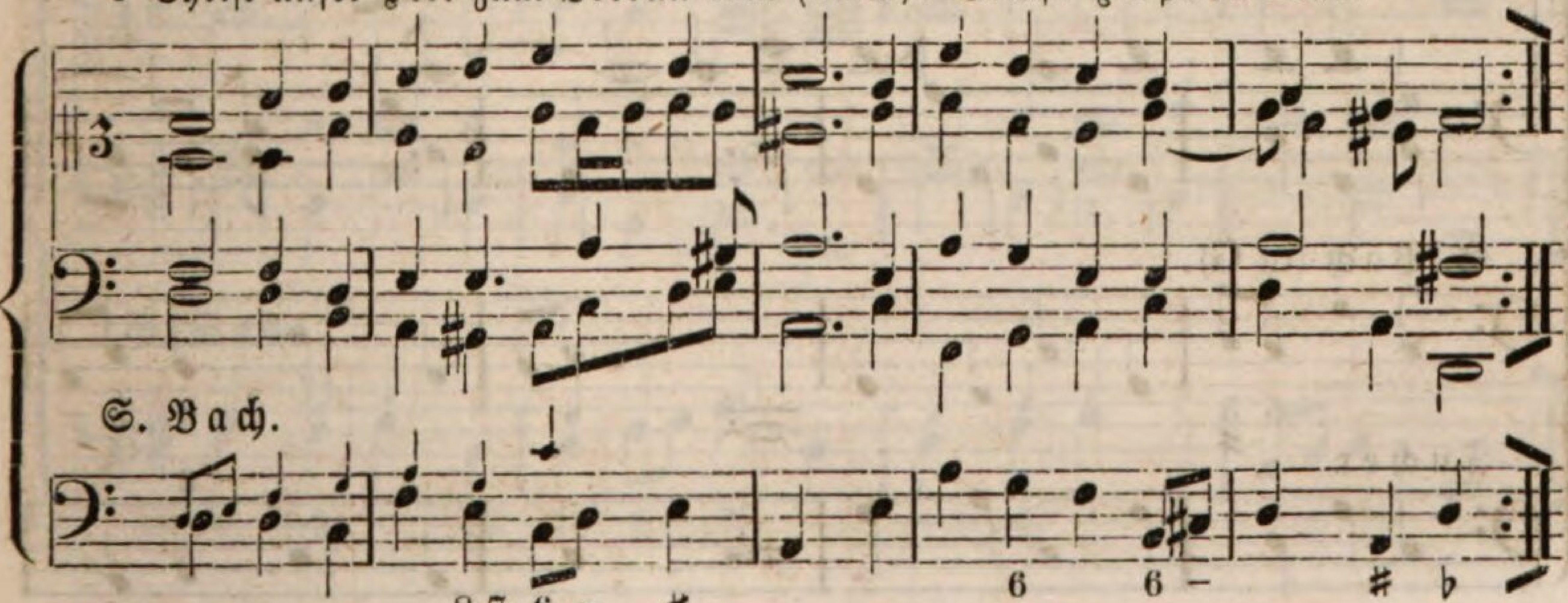


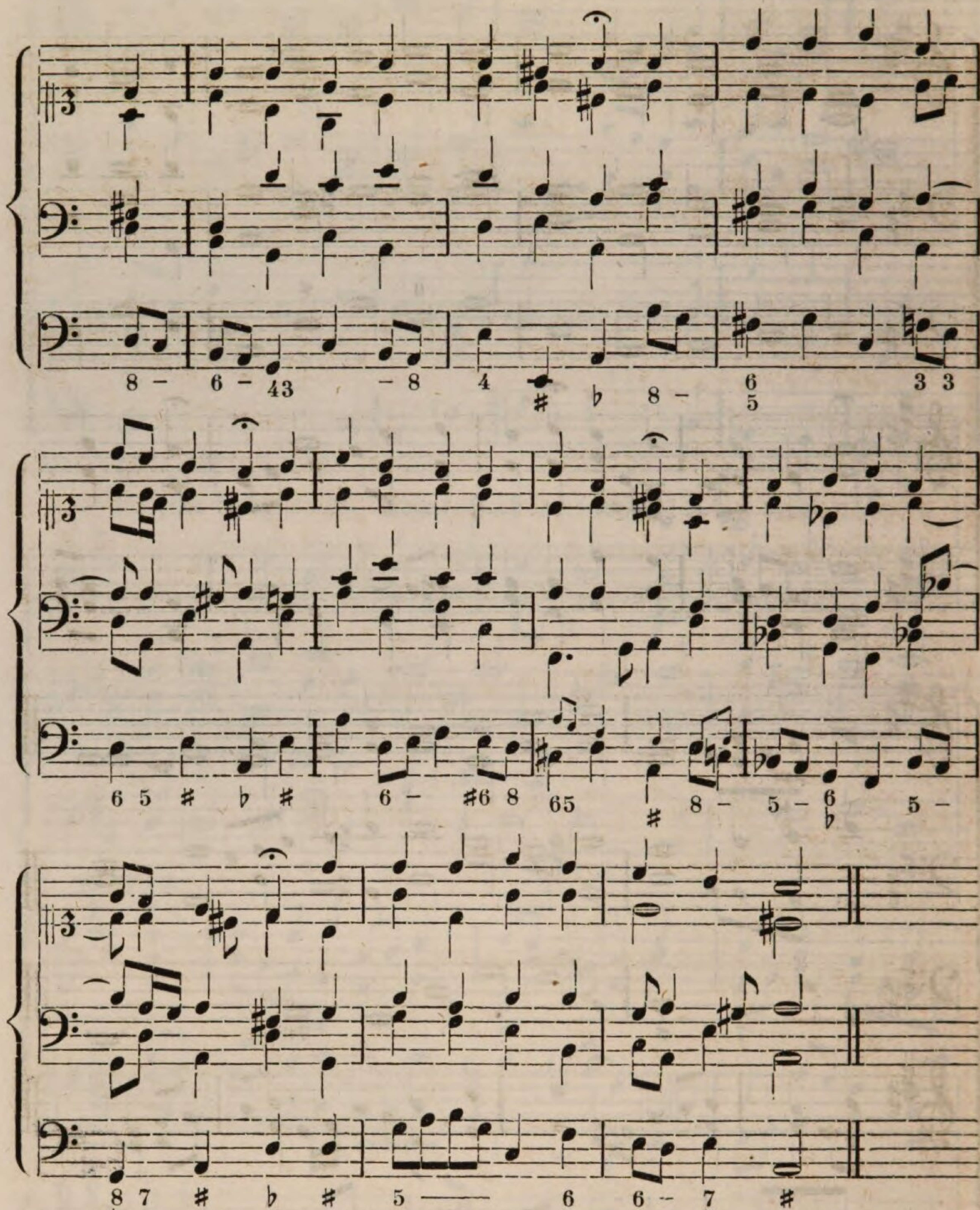

S Bach.





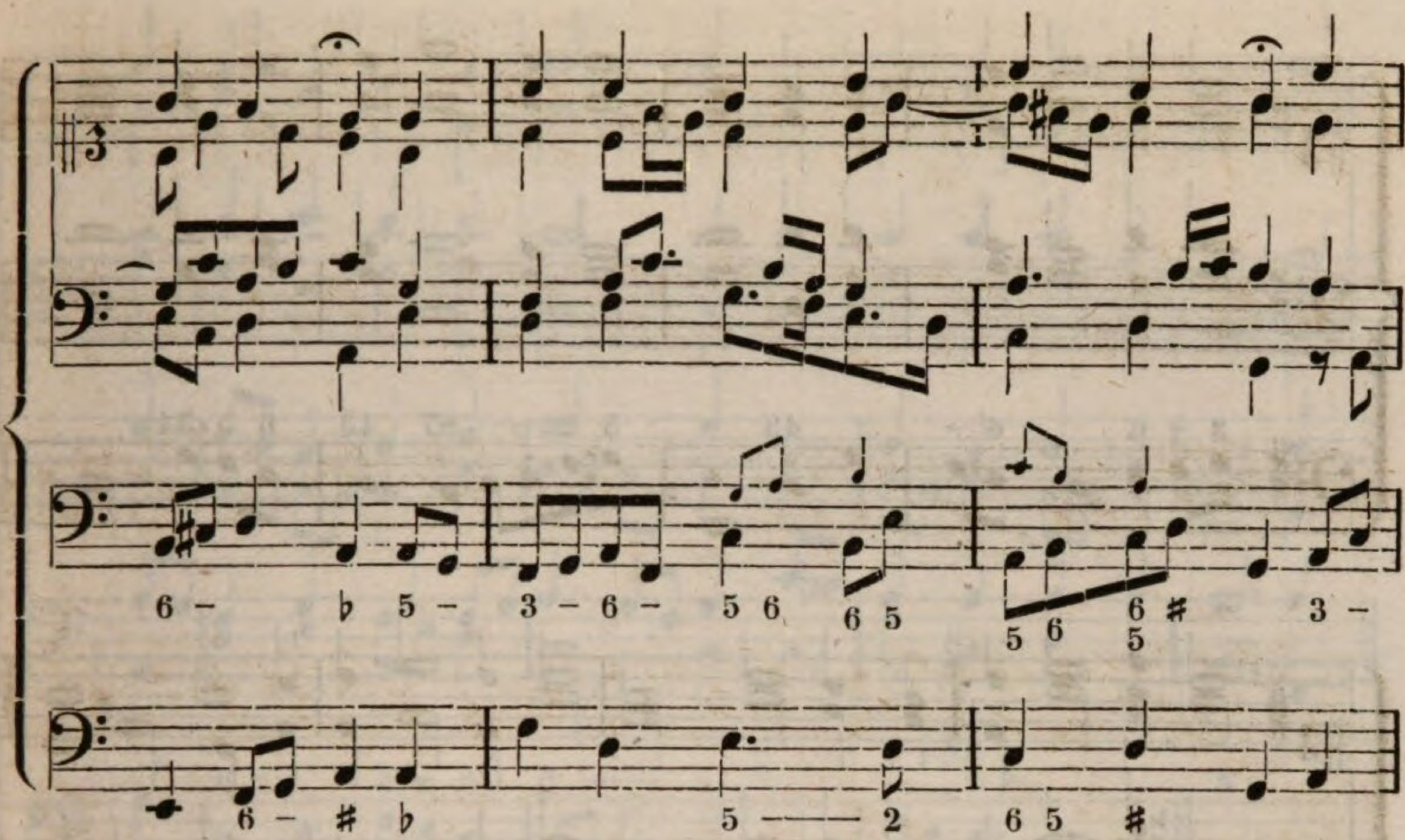
4 Christ unser Herr zum Jordan kam (1529). Comp. Haßler 1608.





5 Vom Himmel hoch (1544). Nach Eccard.

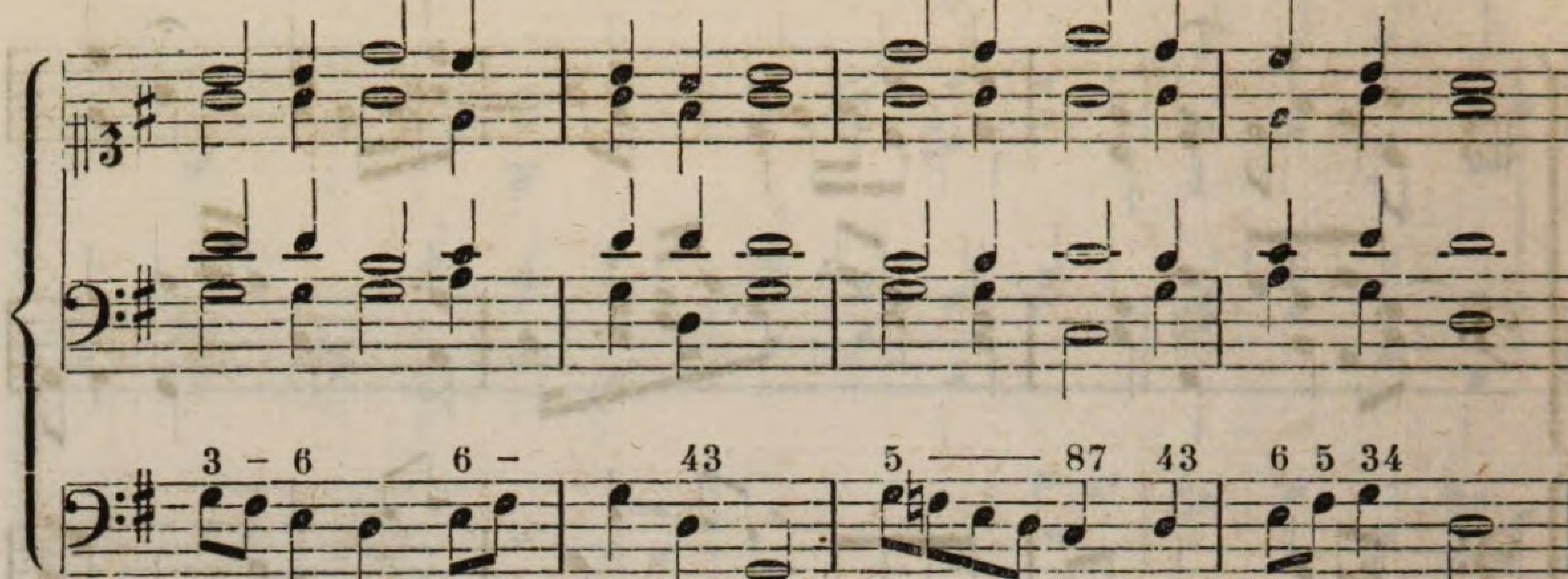


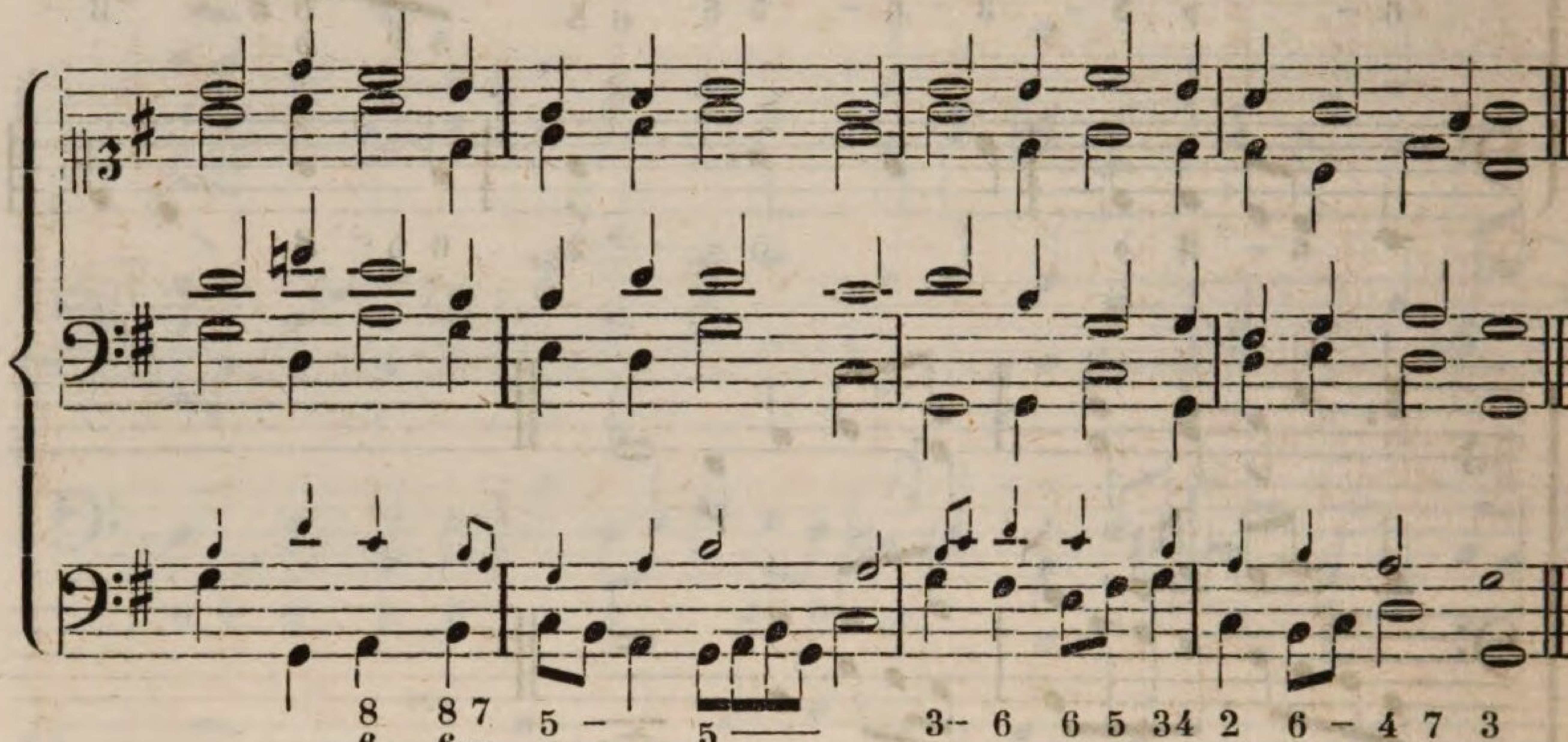




6 Wie nach einem Wasserquelle (1550). Comp. Marschall 1599 (in F).



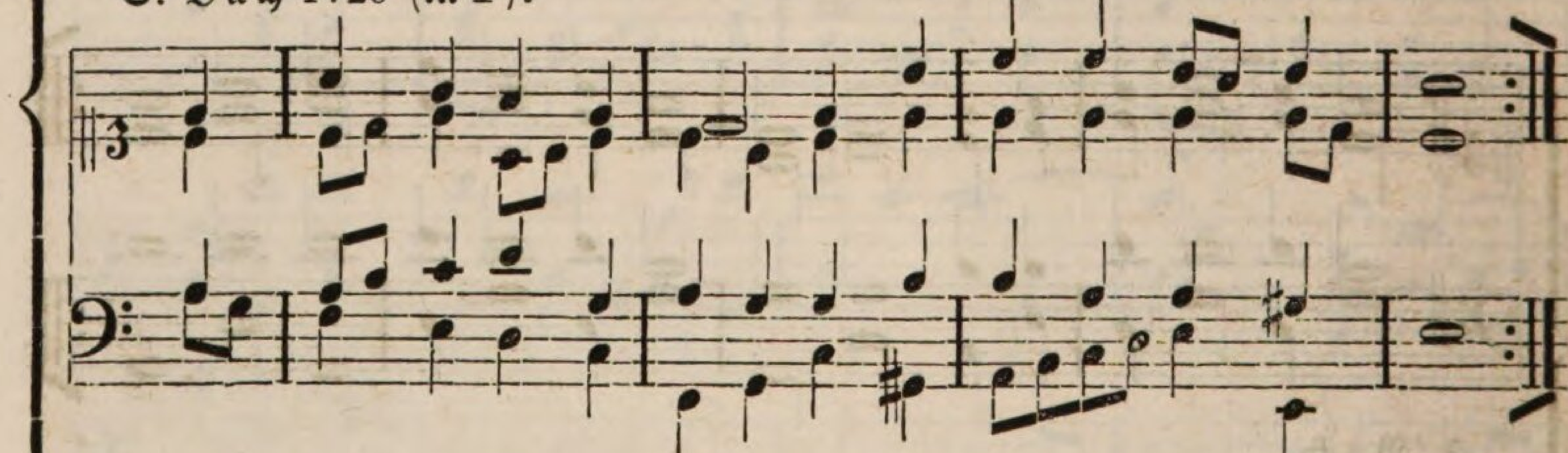



7 O Haupt voll Blut — nach Haßler 1613.



S. Bach 1729 (in F).

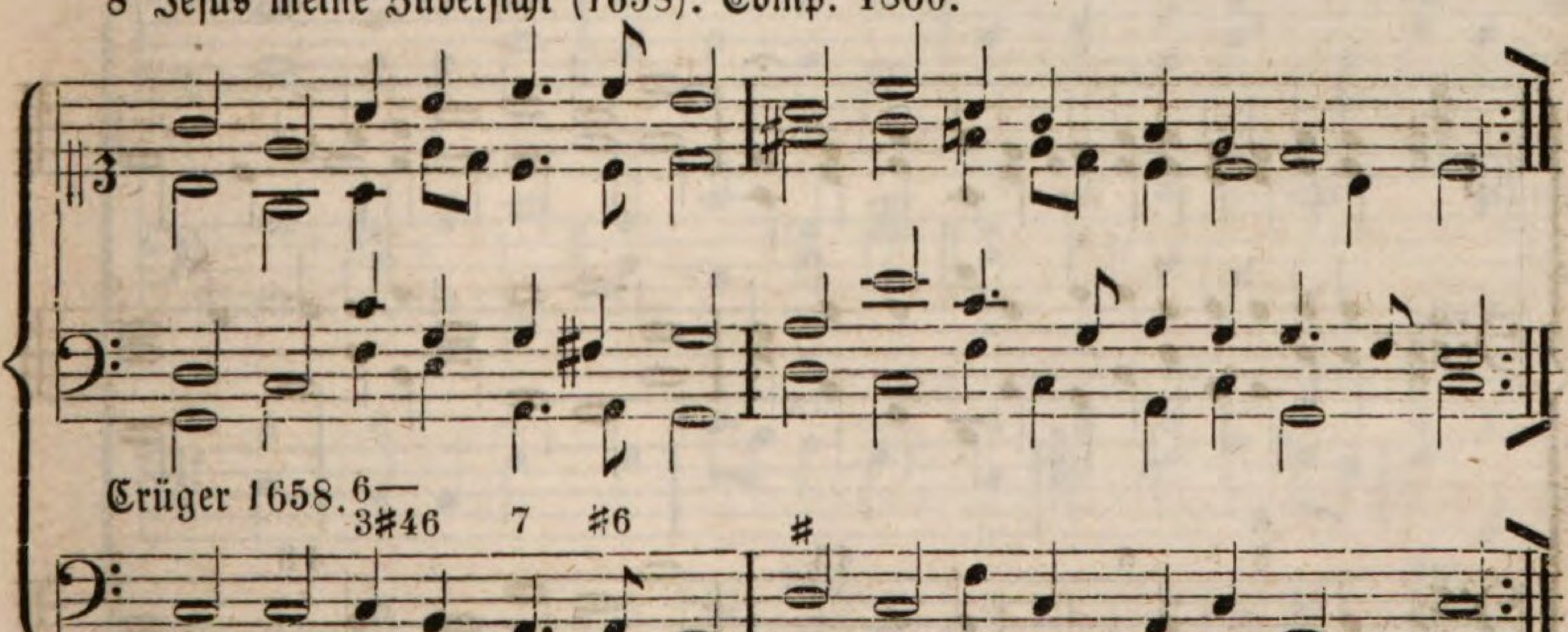


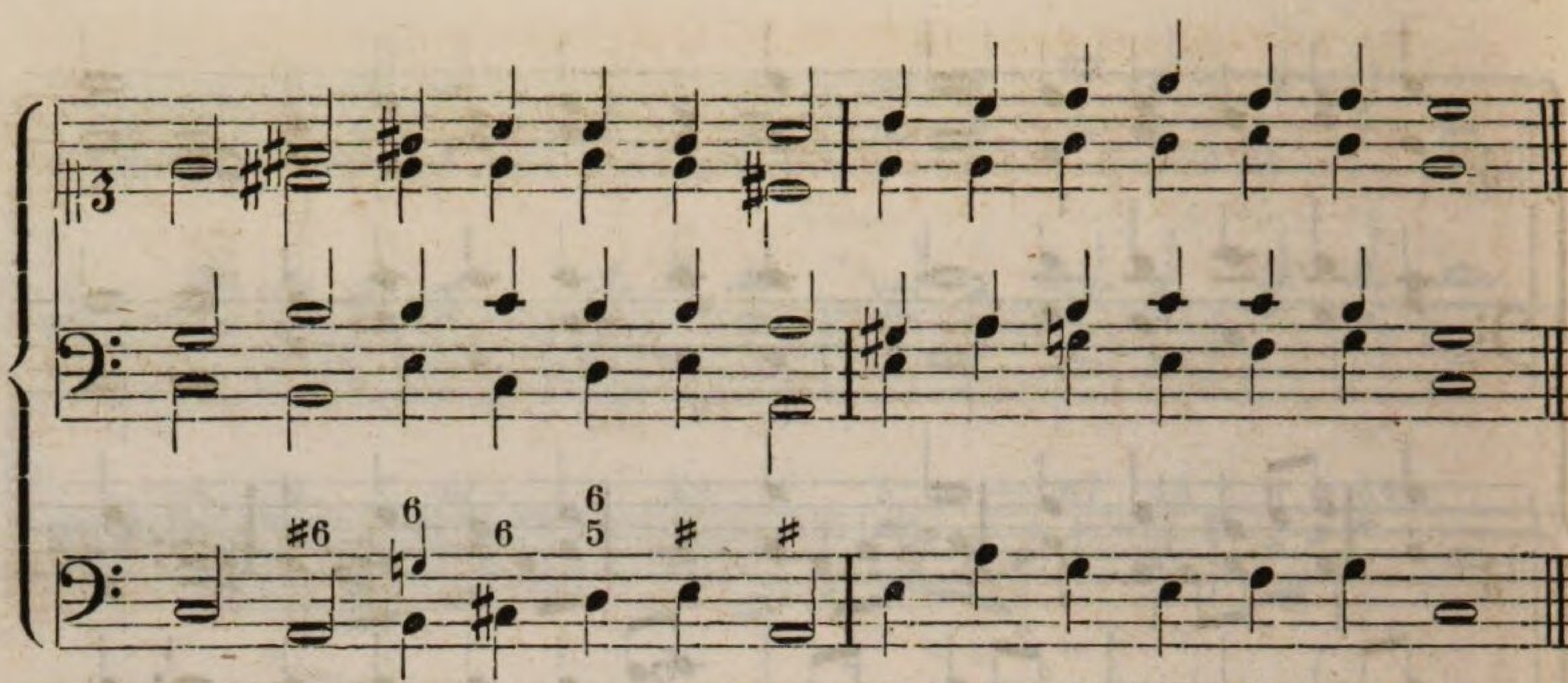
S. Bach.






8 Jesus meine Zuversicht (1658). Comp. 1860.

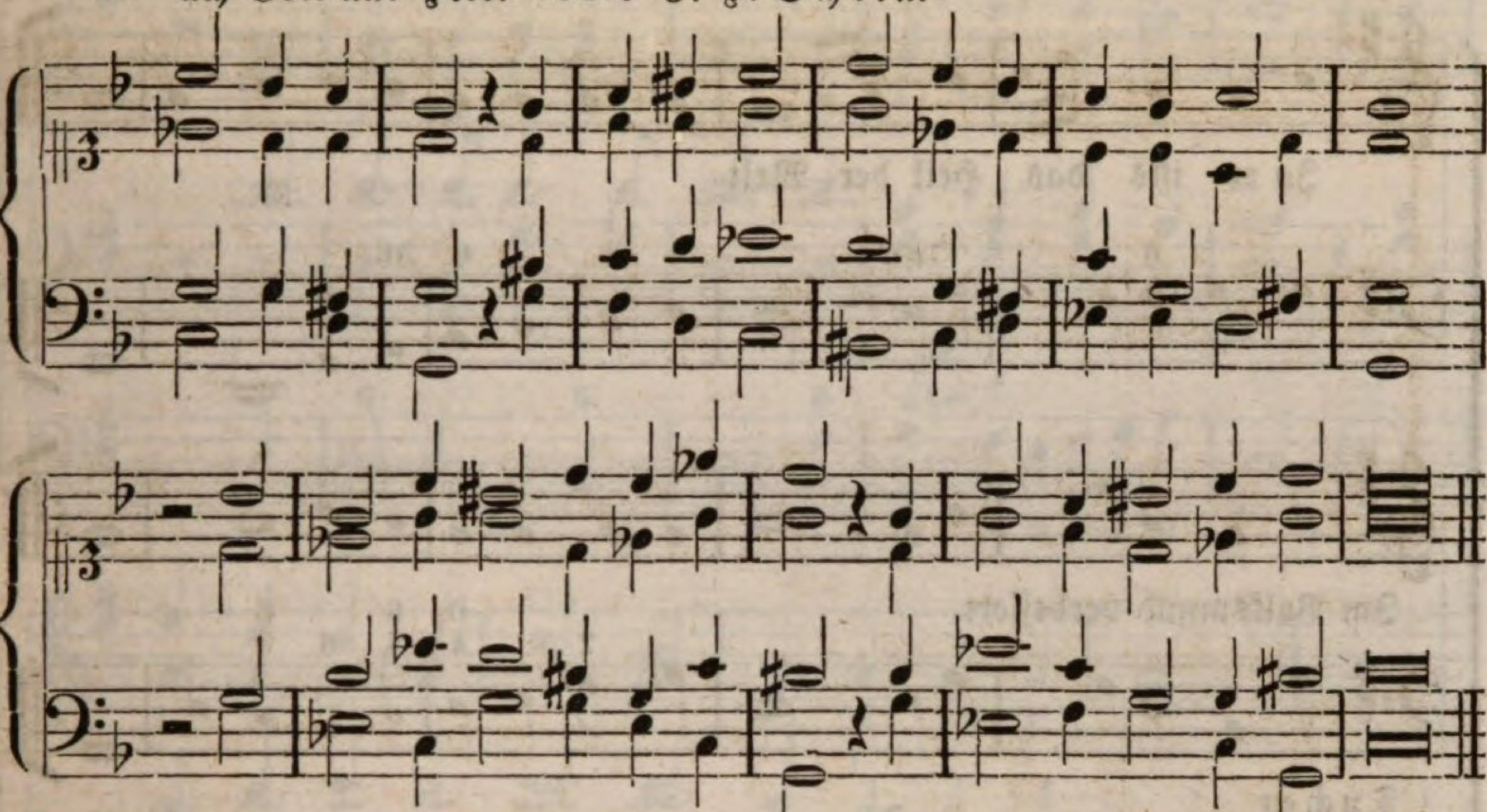




9 Wie schön leuchtet. 1600.

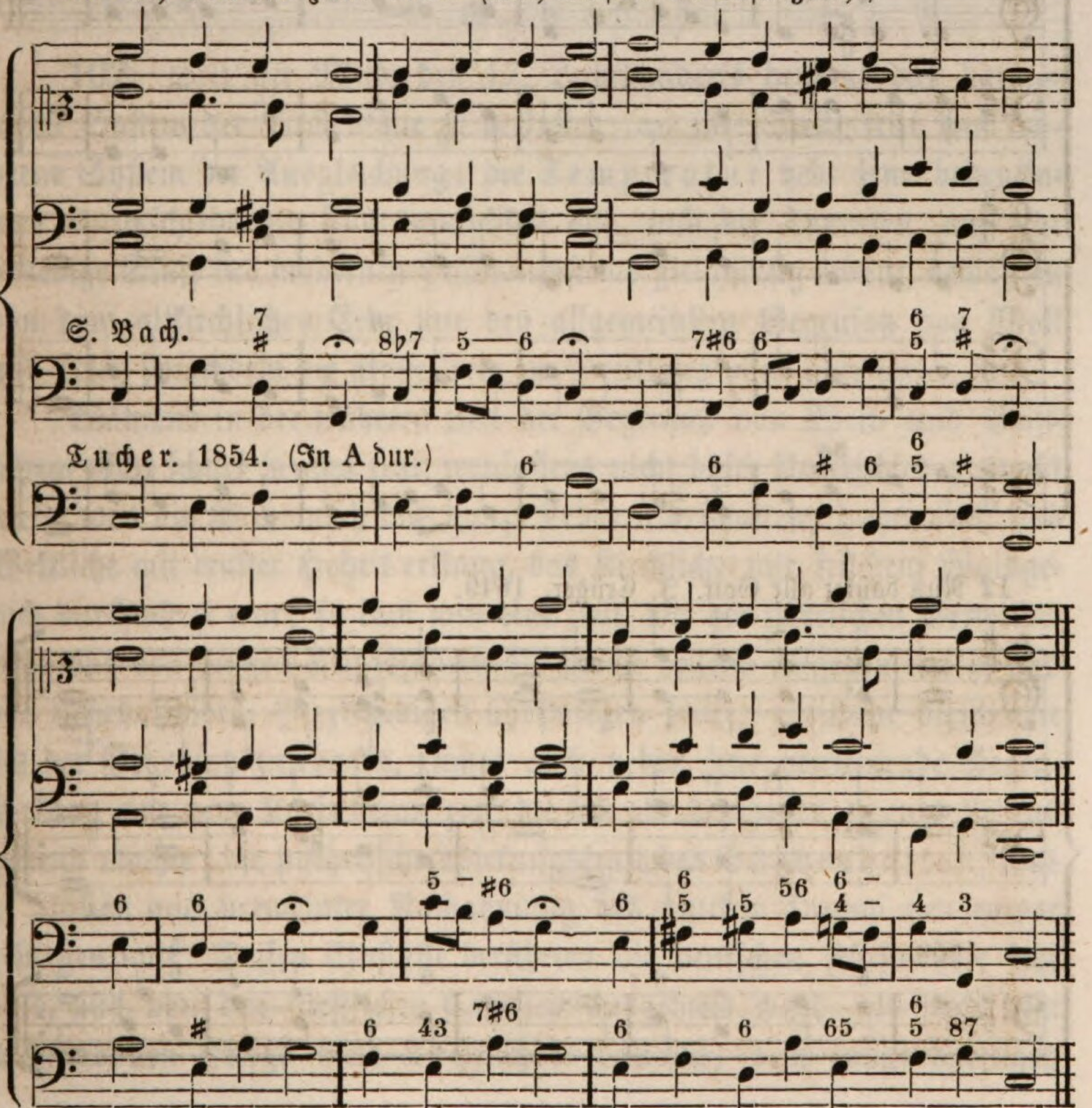


10ª Ach Gott und Herr. 1627. G. H. Schein.



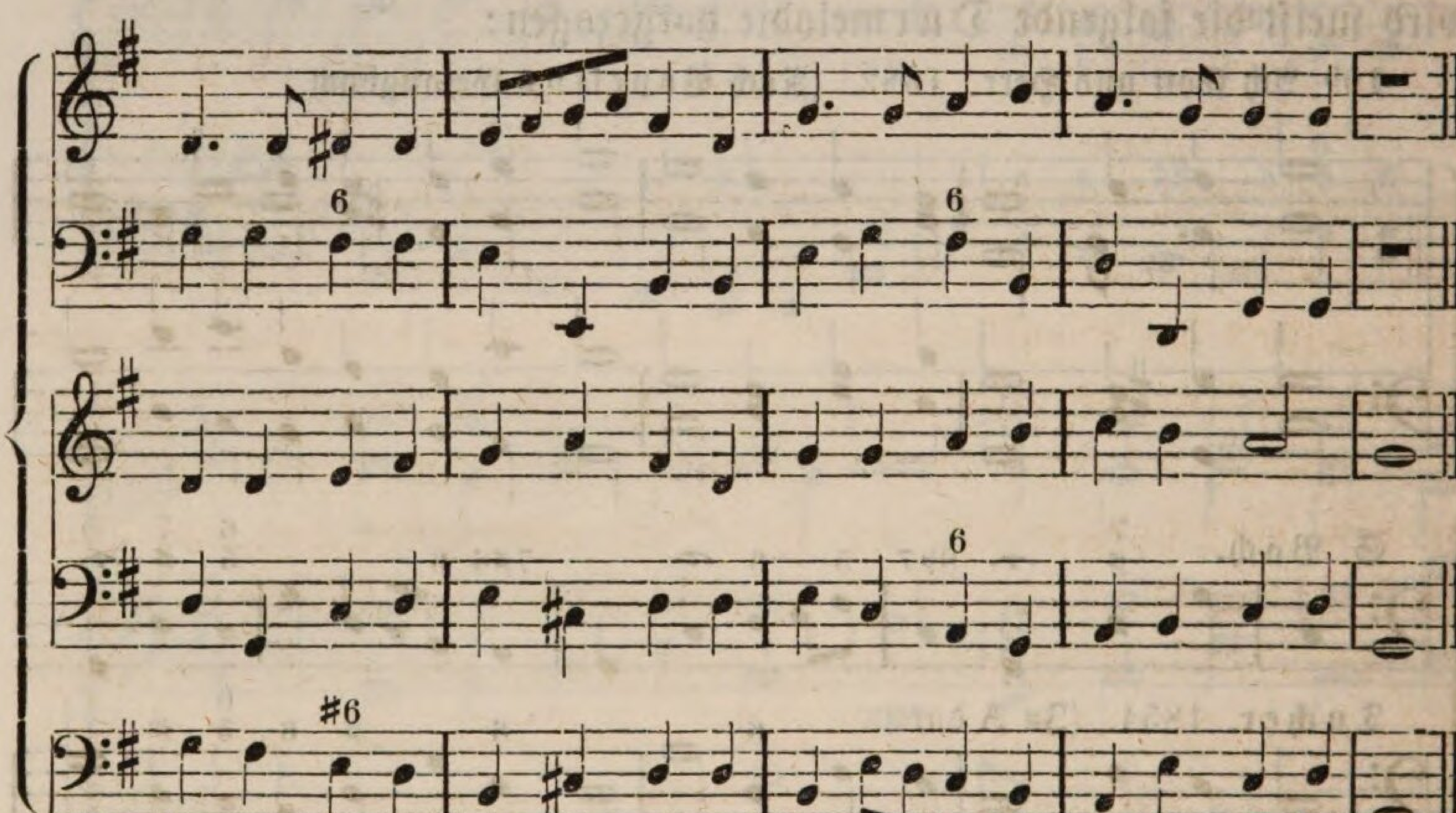
Diese Melodie in C moll, mod. dorius transpositus, wird nach 1700 gewöhnlich in lauter gleichen Vierteln gesungen ; später wird meist die folgende Durmelodie vorgezogen:

10ᵇ Ach Gott und Herr. 1682. (Nach Vopelius Gesangbuch.)

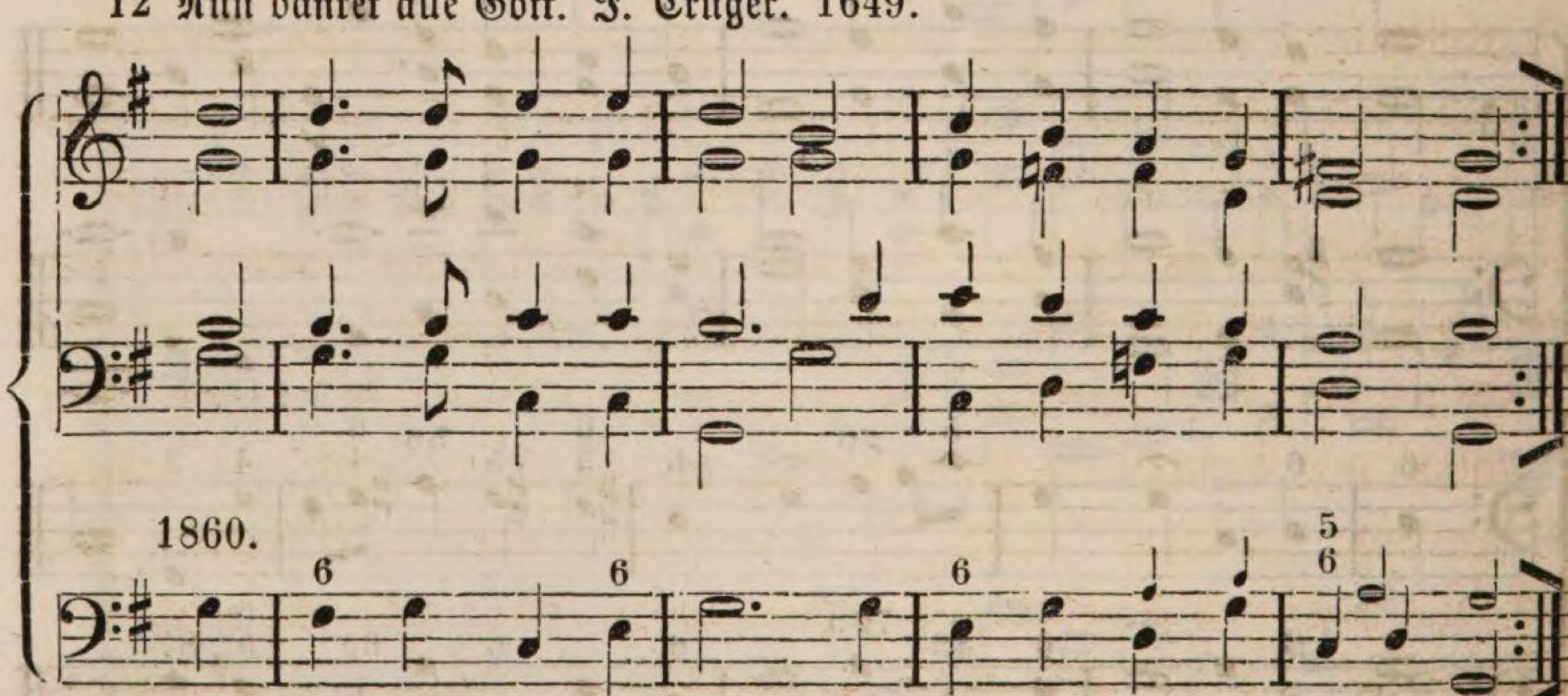


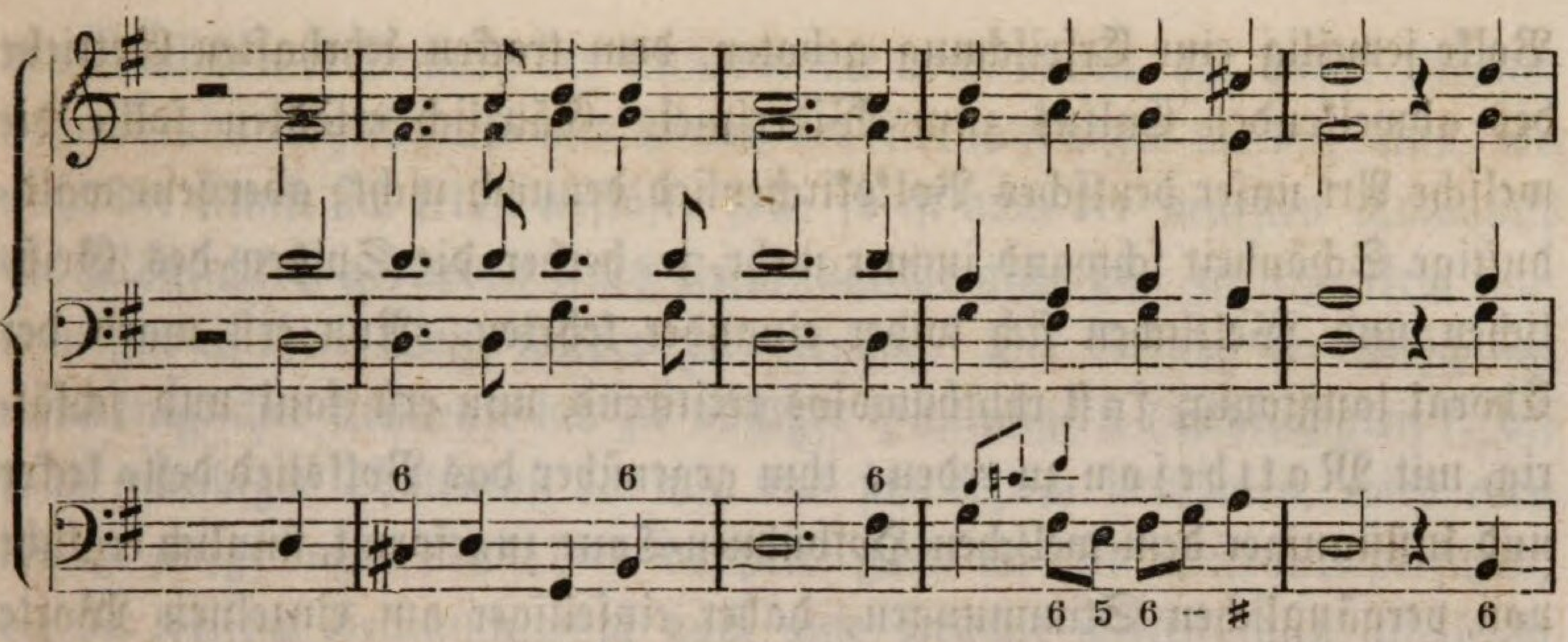
11 Liebster Jesu wir sind hier. 1664. R. Ahle. (In C.)

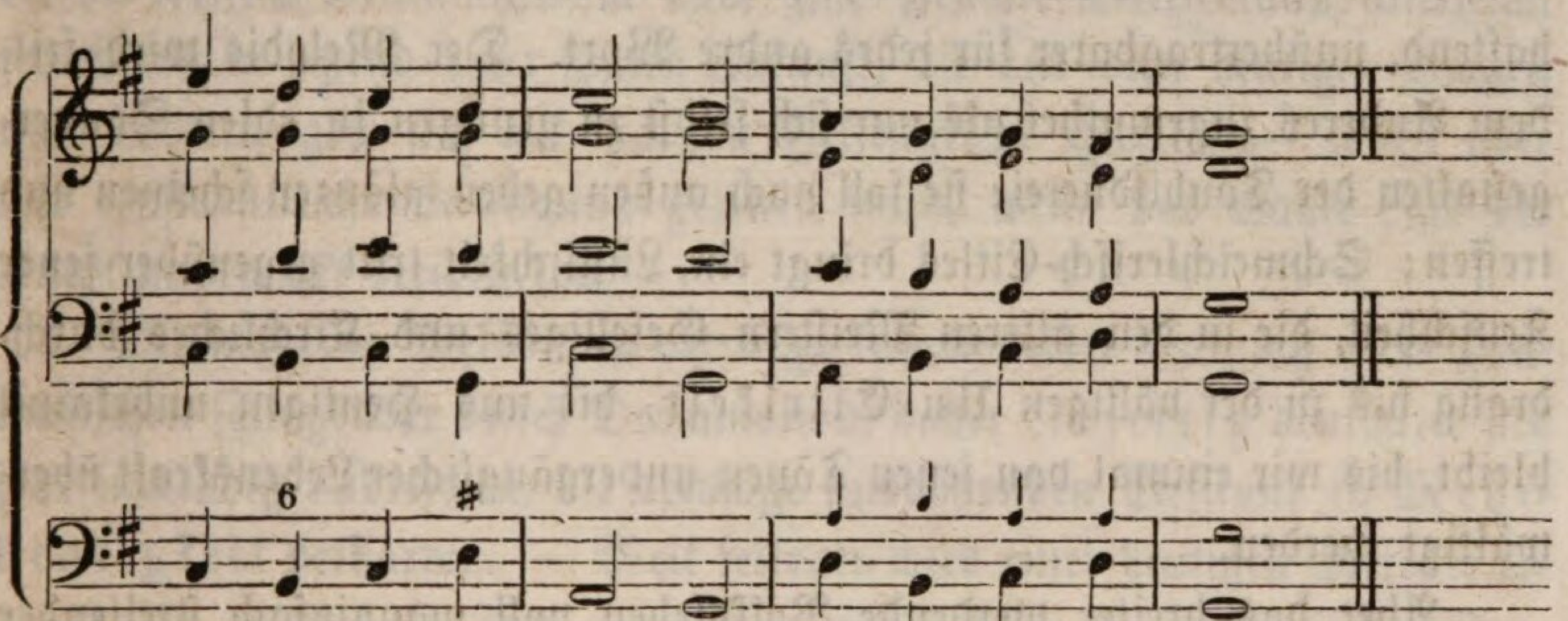


12 Nun danket alle Gott. J. Crüger. 1649.






**102.** Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt das harmonische System der Kirchentöne zu verfallen; an ihre Stelle tritt das moderne System der Ausgleichung: die Temperatur hebt jene bedeutsamen Unterschiede der Tonräumlichkeit auf, und die Tonarten, auf jede beliebige Stufe des modernen Halbtonsystems gleichstufig erbaut, bewahren von dem altkirchlichen Erbe nur den allgemeinsten Gegensatz von Moll und Dur, jenachdem die große Terz im Dreiklang oben oder unten steht.

Während in der früheren Zeit der Gegensatz von Welt- und Geistlichem nicht scharf heraus trat, wenigstens nicht böser Unterschied gemacht ward, weil die Kirche noch das ganze Leben überschattete, daher auch das Weltliche mit ernster Hoheit erklang, das Kirchliche mit frischem Waldgeruch durchwürzt war: so kam nun eine Zeit, wo der thierischen Verwilderung aus den langen Kriegsjahren die Kirche heilend entgegen treten, und das Lehrhafte dem Herzfreudigen überwiegen sollte. Seitdem verschärfte sich der Gegensatz zusehends, zumal auch neben jene verneinende Gegenwirkung eine neue Kraft heran zog, die sich als bejahende eigenes Lebens geltend machte: die pathetische Wirkungskraft des Bühnenhaften, was in Italien aus vermeinter Nachahmung des antiken Drama neu empor gestiegen war. Dessen Einflüsse berührten die deutschen Fürstenhöfe sehr bald, und von den fürstlichen Capellen ausgehend ward, als nach dem jammervollen Kriege viele Kirchenchöre zerliefen, dem sangbedürftigen

Volke jeweilig eine Erfrischung geboten, dem trocken lehrhaften Getriebe des abwelkenden Cultus zum Widerspiel. Gänzlich ertödten sollte die welsche Art unser deutsches Volkskirchenlied dennoch nicht; aber jene walddüftige Schönheit schwand immer mehr, je herber die Spitzen des Geistlichen und Weltlichen sich wider einander kehrten. Nun erst ward der Choral langtonig, fast rhythmuslos recitirend, nun erst faul und schläfrig, mit Mattheson zu reden; ihm gegenüber das Volkslied desto kecker und lustsinniger dem welschen Hofbühnen-Tone zugeformt, sinnlich erglüht von vergänglichen Stimmungen, daher einseitiger am einzelnen Worte haftend, unübertragbarer für jedes andre Wort. Der Melodie wird seitdem Anderes zugemuthet als nur sich selbst zu genügen in edlen Sondergestalten der Tonbildnerei: sie soll nach außen gehen, glänzen scheinen und treffen; Schmeichlerisch-Eitles dringt ein, Lüstlichkeit tritt gegenüber jener Keuschheit, die in den älteren Meistern Geselliges und Kirchliches durchdrang bis zu der völligen Un-Eitelkeit, die uns Heutigen unbekannt bleibt, bis wir einmal von jenen Tönen unvergänglicher Lebenskraft überwältigt werden.

Aber das breiter werdende Volksleben voll mannigfach streitender Kräfte, dessen seelhafte Einheit nicht mehr sinnenfällig ist, sondern sich geistig concentrirt äußern muß, bedarf auch um künstlerisch bewegt zu werden, concentrirterer Reize, während die frühere familienhafte Einhelligkeit solcher Anstöße zur Empfängniß des Schönen nicht bedurfte, da ihm das Schöne mehr in typischer Weise auf ebener Bahn dargebracht ward. Ein ähnlicher Fortgang aus der ethischen Einfalt in pathetische Mannigfalt ist auch anderen Kunstperioden durch Natur und Schicksal beschieden, wie u. a. die glühende Steigerung von Phidias bis Praxiteles, von Aeschylus bis Euripides zeigt, minder deutlich auch von Wolfram bis zu Gottfried von Strasburg. Solches gottgewirkte Schicksal ist nicht lediglich als Abfall von der Schönheit des Ursprungs aufzufassen; und so erkennen wir auch diese moderne Richtung wenn gleich verführerischer und verführbarer als die ältere, dennoch als eigenthümlich selbständiges Lebens, selbst reicher als jene mütterliche Kunst, insofern sie jenes ererbten Schatzes nicht ganz verlustig gegangen ist, sondern ihn gliedhaft in sich bewahrt hat. Denn es ist möglich, innerhalb unserer modernen Singweise jenes typisch Kirchliche wieder zu beleben, während auf dem Boden der Kirchentöne die moderne Weltförmigkeit — in gut und bösem Sinne — nicht darzustellen war.

Wie nun das uralte Diatonon, die untemperirte Scala, selbst in den modernsten harmonischen Abenteuern, ja mitten in allem goldgleißen-

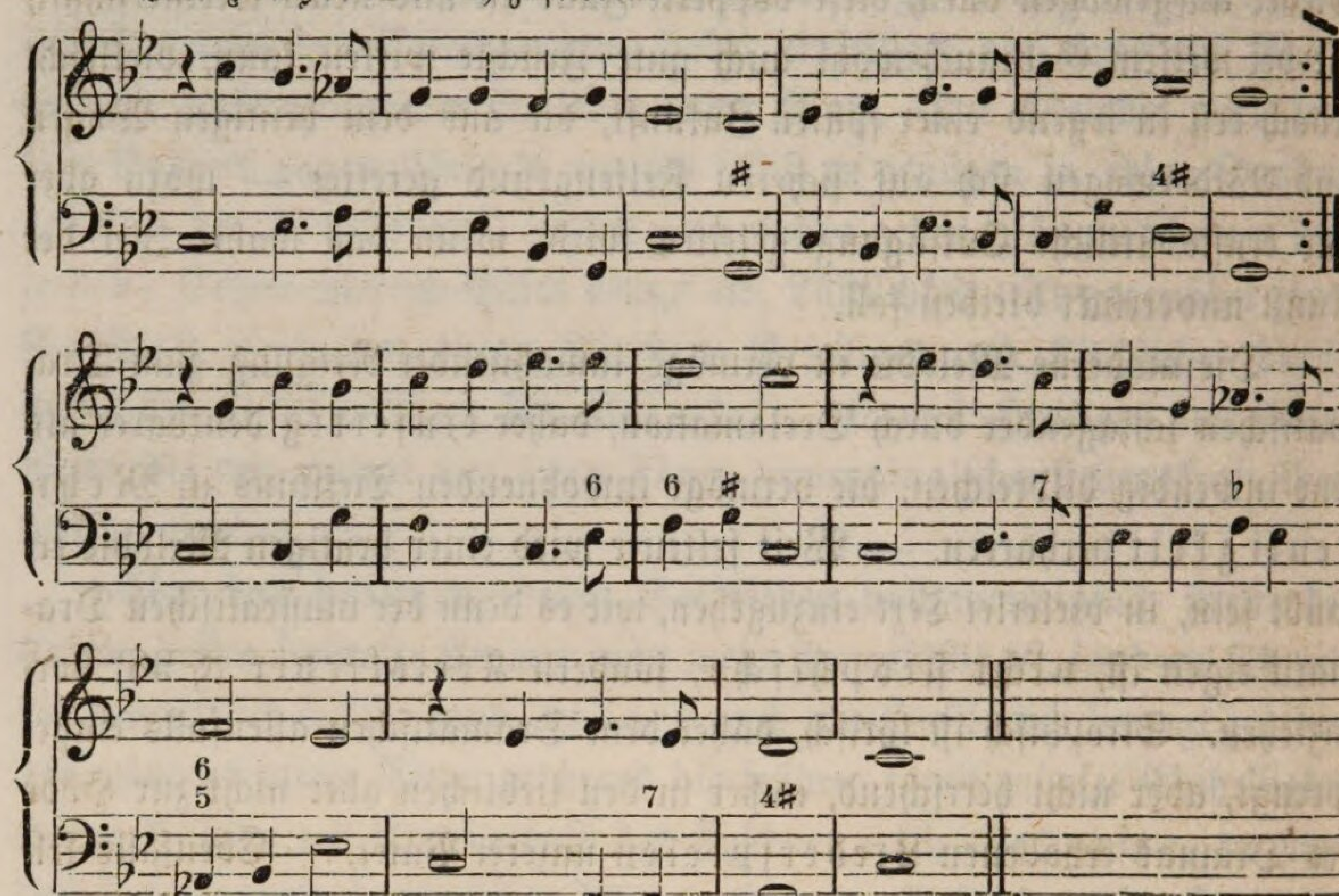
den Zauber und Unflath der Enharmonik noch immer als heller Lebensstrom hindurch zieht und das Maaß des Verständnisses bleiben muß, wo nicht die Kunst sich selbst auflösen soll: so ist auch der neuesten Romantik die Möglichkeit geblieben jenes Ursprüngliche nicht nur zu begreifen, sondern gar in ihrer Weise wieder zu erzeugen. Die Gefahr der Mischung unverträglicher Elemente bis zu völliger Haltlosigkeit (Styllosigkeit?) bei solch unruhiger Thatenlust der wir uns schmerzlich berühmen, wird eben wieder aufgewogen durch diese doppelte Fülle alt und neuer Meisterschaft, die bei weisem Gebrauch wohl auch gute Früchte wirken kann, vielleicht jedoch erst in irgend einer späten Zukunft, die aus dem heutigen Wogen und Widerwogen sich auf sicheren Felsengrund gerettet — wozu aber nur ernste sittliche Entsagung geleiten wird, wenn das wahre Ziel der Kunst unverrückt bleiben soll.

Die moderne Melodie ist vermöge inwohnender Neigung zum Dramatischen schlagender durch Declamation, daher einseitig deutbarer als jene inwendig bildreichen, die vermöge inwohnenden Tiefsinns in Mehrdeutigkeit verharren. — Weit seltener wird einer heutigen Melodie erlaubt sein, in vielerlei Text einzugehen, wie es denn der musicalischen Dramatik eigen ist, nicht strophische, sondern Kreislieder (§ 98) vorzuziehen. Strophisch ist lyrisch, daher dem Dramatischen allenfalls eingesprengt, aber nicht herrschend, außer in den lieblichen aber nicht zur Höhe des Dramas erhobenen Liederspielen unserer Väter. — Ebenfalls seltener eignen sich moderne Melodien zu mannigfacher harmonischer Wandlung; sie begnügen sich meist mit den allgemeinsten harmonischen Gegensätzen — in Tonica, Dominante, nächster Verwandtschaft — welche in jede Tonhöhe versetzbar weniger den Tongrund als die Tonbeweglichkeit zum Hinterhalt haben. Somit wird der augenblickliche Effect des modernen Liedes größer sein und auf größere Massen wirken: aber diese größeren Massen sind nicht das erzväterlich geschlossene Volk, sondern die mancherlei Menschen die einander nichts angehen und nur zu Einem Zwecke einmal zufällig beisammen sind, daher nur vom abstracten sogenannt Allgemein-Menschlichen ergriffen werden. Etwas Derartiges hat Reißmann (Das deutsche Lied 1861, S. 87. 95. 118 ꝛc.) bezeichnen wollen mit der Unterscheidung „Volkslied und Volksthümliches Lied"; mehr zutreffend würde sein: Volksthümlich und Weltheimisch, oder Erzväterlich und Weltbürgerlich (Kosmopolitisch); National und Populär würden Andre mit fremden Zungen vorziehen. Und das erkennen wir freilich, daß seit Händels weltbewegender Tondichtung zwar die edelste Seite jener Popularität von Tag zu Tage siegreicher geworden, aber leider auch der

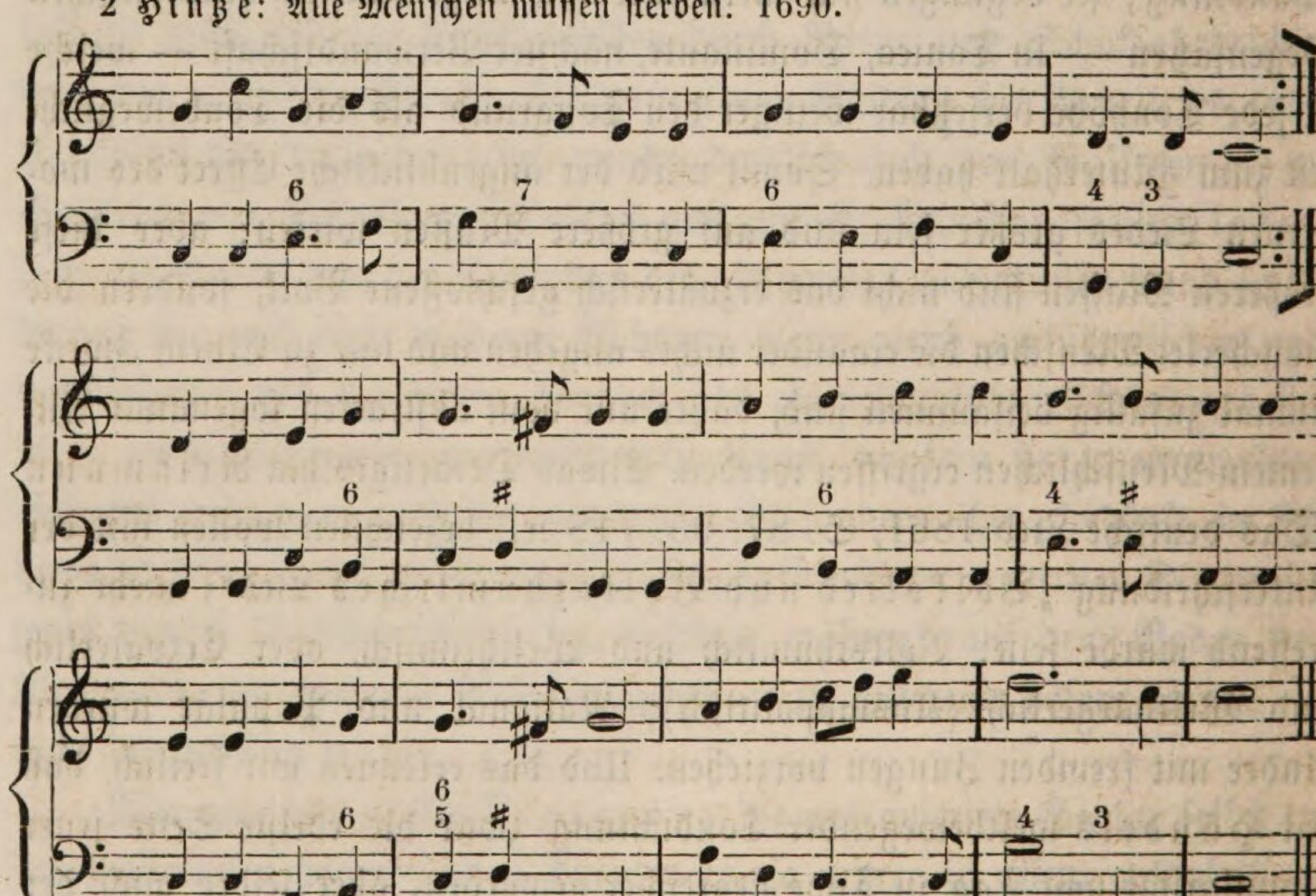
eigentliche Volksgesang immer ärmer, was die täglich wachsenden Volksliedersammlungen, die ein fast verlorenes Gut zu retten beflissen sind, unzweifelhaft darthun.

Von späteren Choralmelodien ein paar Beispiele, die den neuen Geist des lehrhaften Pietismus im entschiedenen Gegensatz sowohl zur altkirchlichen als zur modern weltlichen Sangweise darstellen mögen

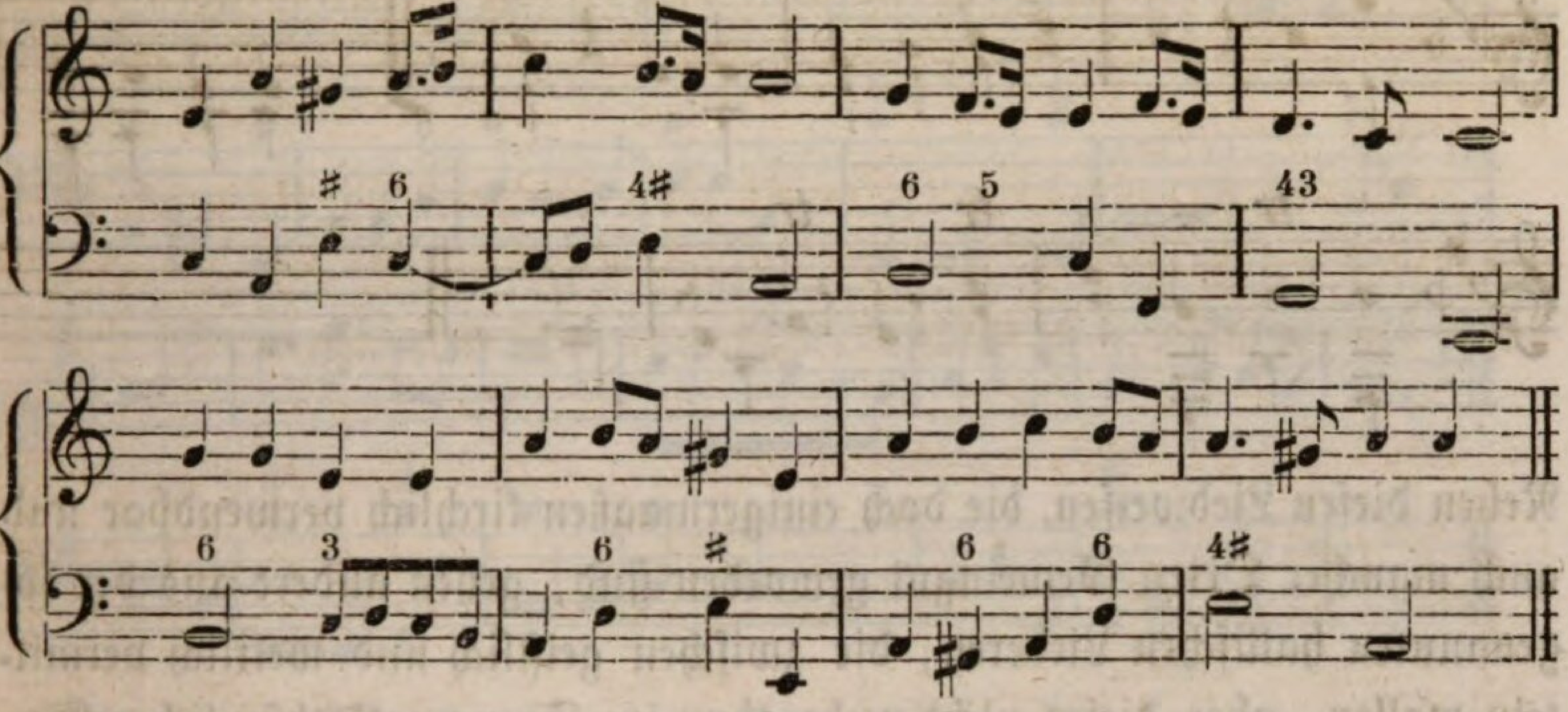
1 Jac. Hintze: Gib dich zufrieden. 1690.



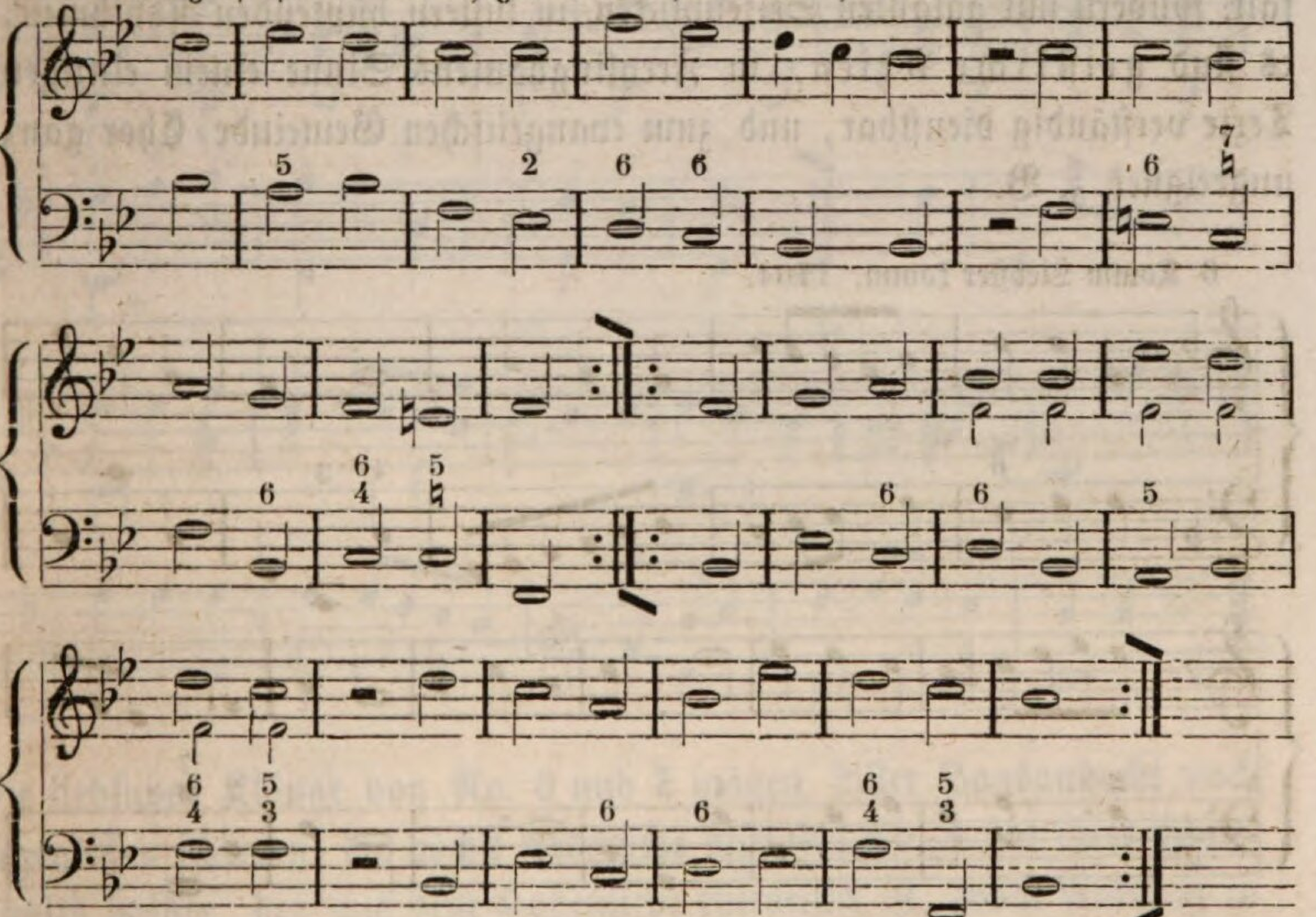
2 Hintze: Alle Menschen müssen sterben. 1690.



3 Höchster Priester der du dich. (Orig. in D moll.) 1704.

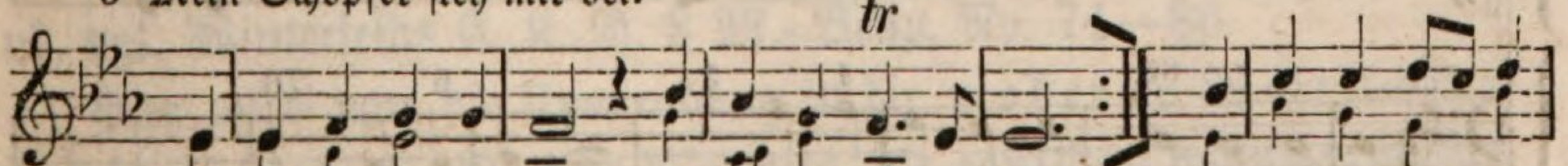


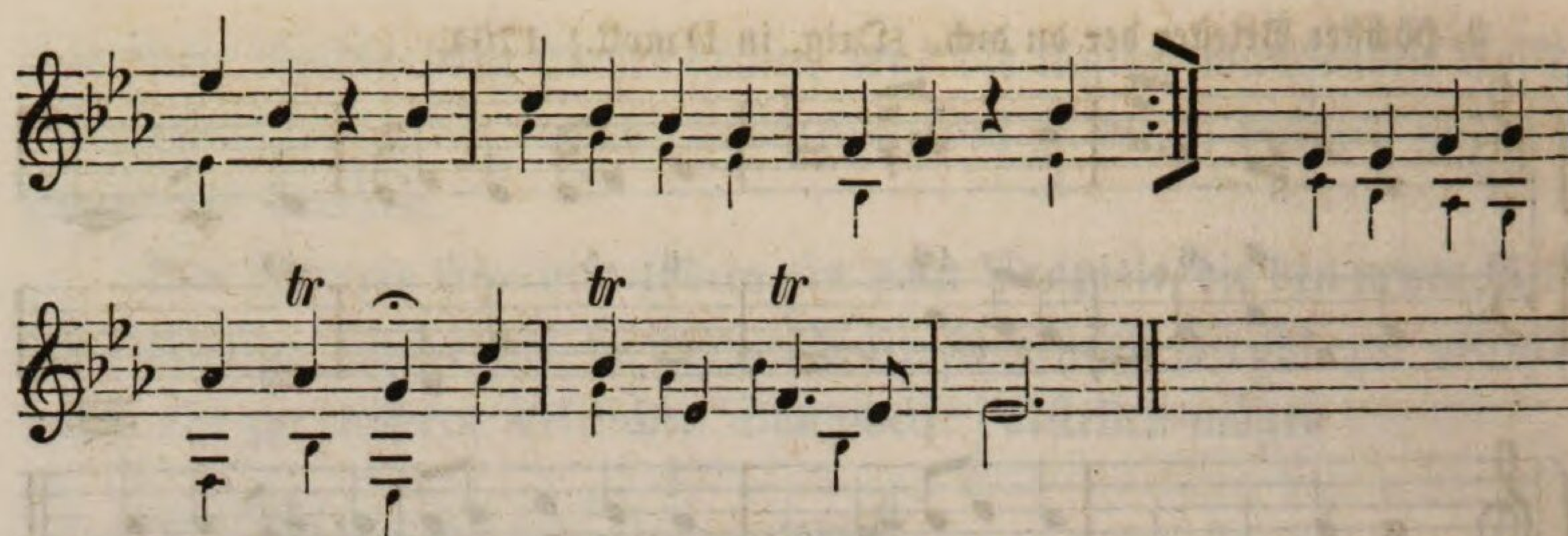
4 Wie groß ist des Allmächtgen Güte. P. E. Bach. 1787.



Diese Melodien scheinen aus Absicht der Gegenweltlichkeit hervor gegangen; ihre Bildkraft ist geringe, platt declamatorisch No. 2, in unvollendetem Rhythmus schließend No. 3; von sanfter Wärme No. 4 doch mit wenig harmonischem Reichthum, Gellerts Liede ganz sinnverwandt; ähnlichen Klanges, doch inniger ist das Confirmationslied welches in Niedersachsen beliebt ist, von unbekannter Herkunft, Melodie zuerst (?) gedruckt 1767.

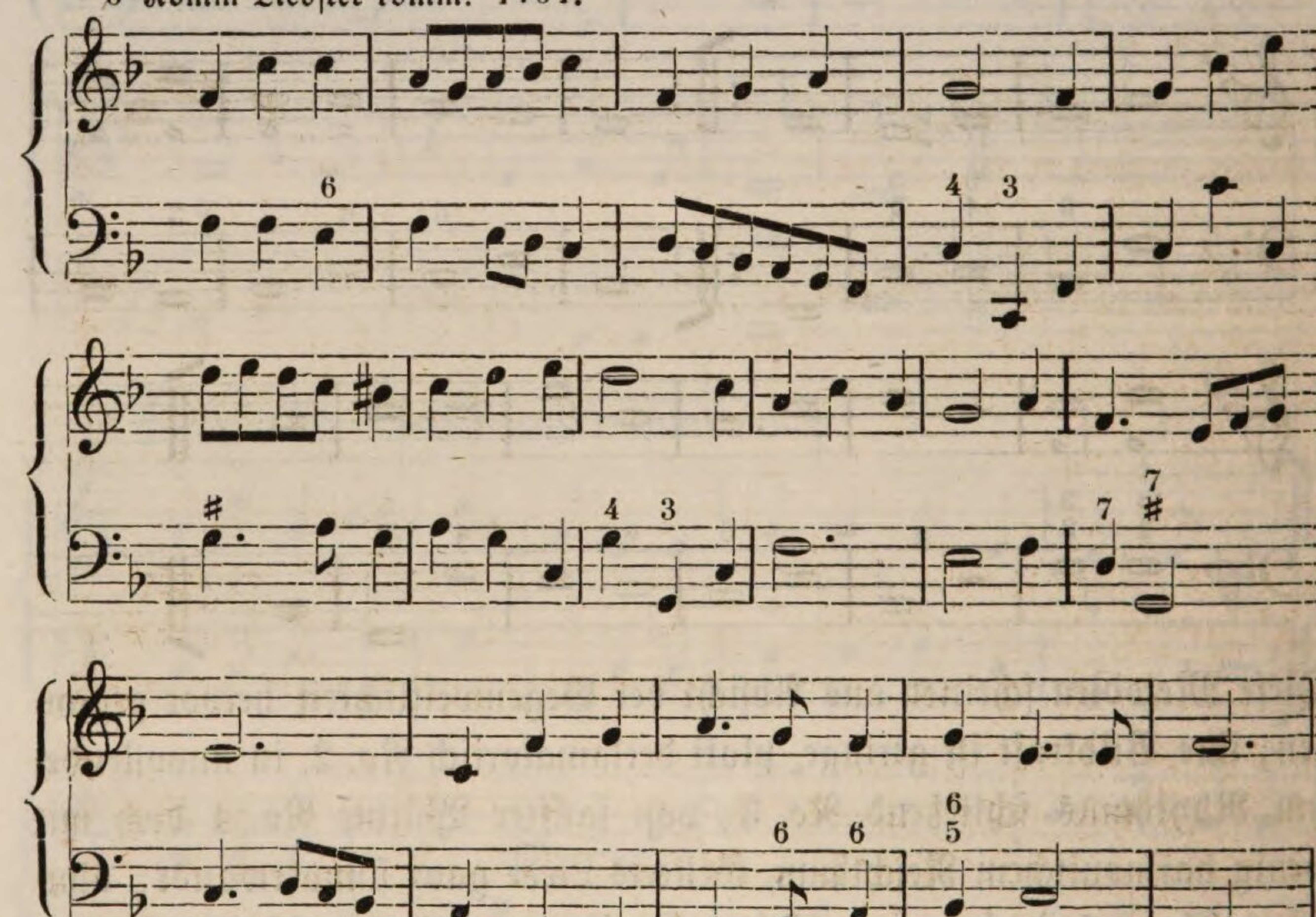
5 Mein Schöpfer steh mir bei.





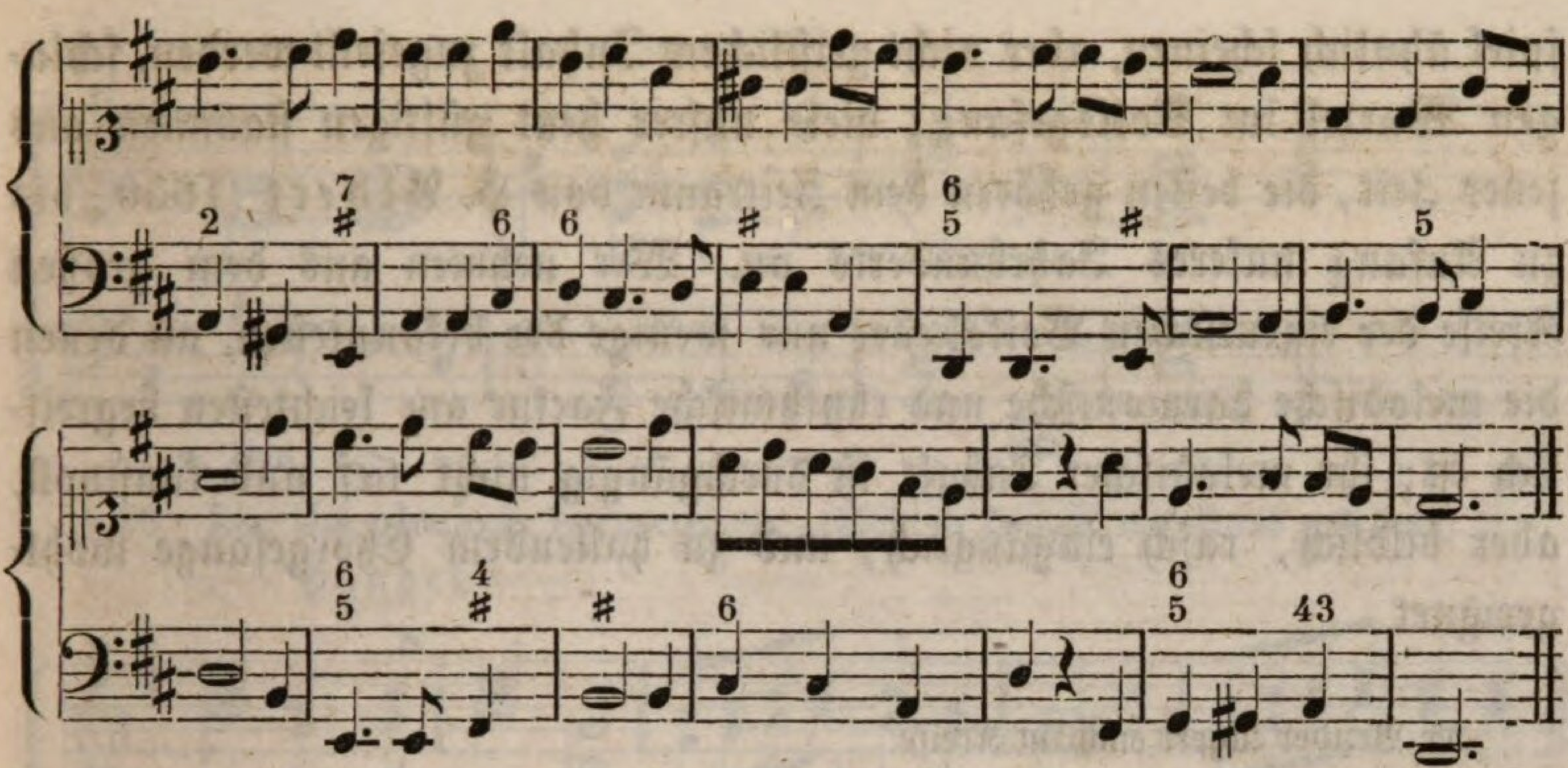
Neben diesen Liedweisen, die doch einigermaaßen kirchlich verwendbar und auch mancher Orten Gemeingut geworden sind, gehen andere aus der sogenannten hallischen Liederey, die zwischen geistlich und weltlich vermitteln wollen, aber dieses nicht mehr thun im Sinne volksthümlicher Einfalt, sondern mit galanten Seitenblicken, in lüstern hüpfenden Rhythmen; es sind *geistliche Arien*, in Freylinghausens Sinne einem einzigen Texte verständig dienstbar, und zum evangelischen Gemeinde-Chor ganz ungeeignet, z. B.

6 Komm Liebster komm. 1704.

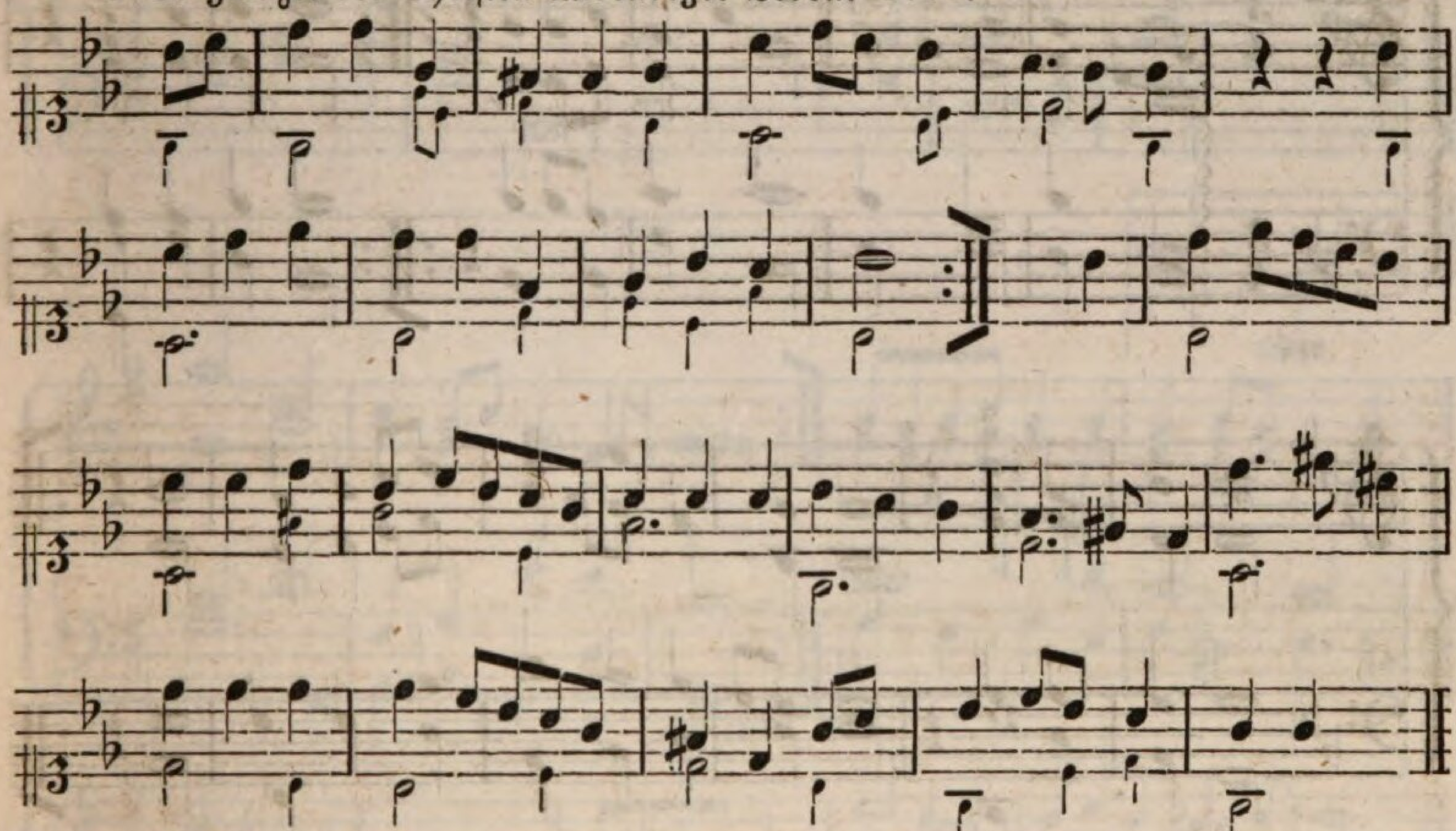


7 Die lieblichen Blicke die Jesus mir gibt. 1698.





8 Es glänzet der Christen inwendiges Leben. 1704.



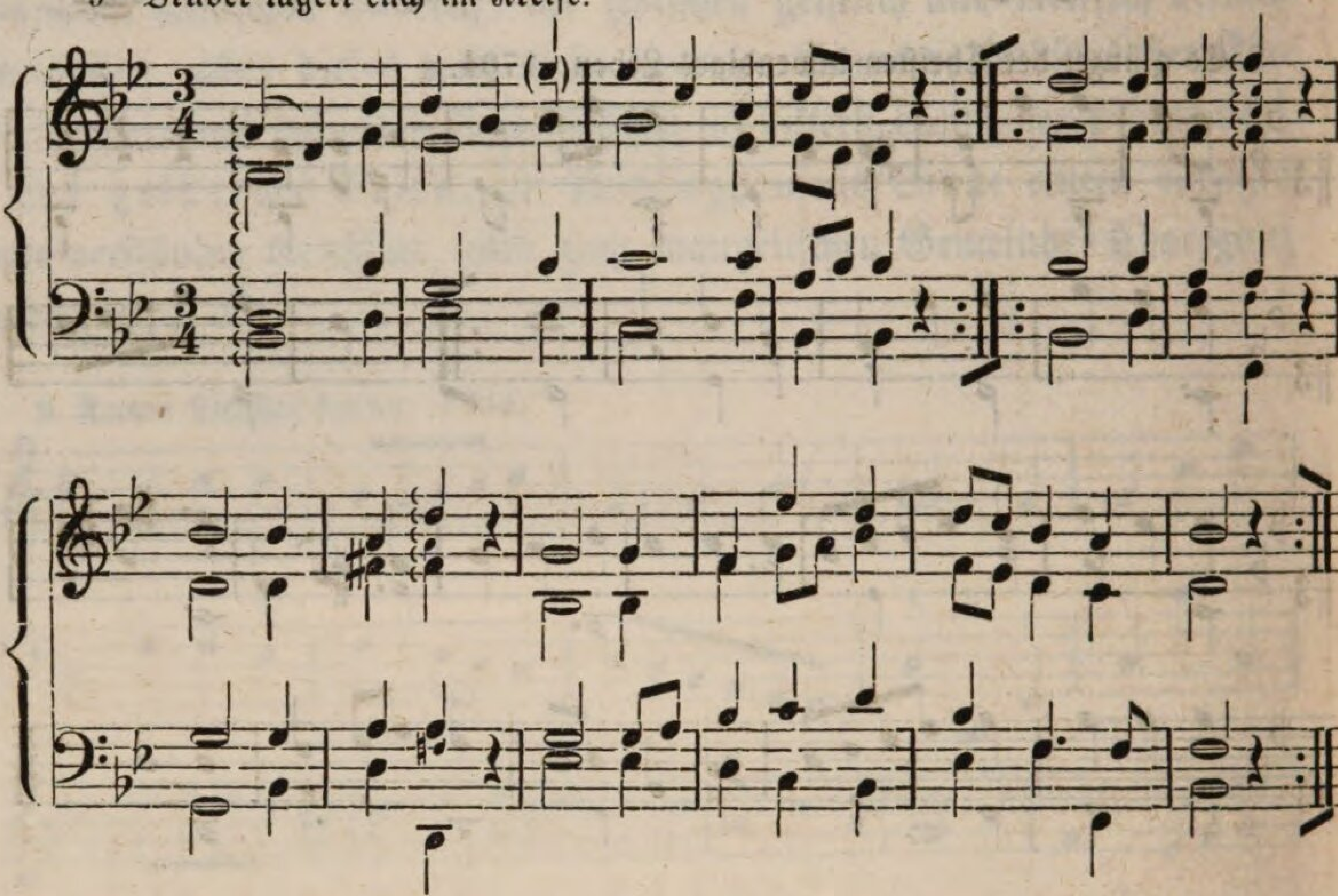
Die lieblichen Klänge von No. 6 und 7 mögen stiller Hausandacht noch angemessen scheinen; die höchst widerliche Melodie No. 8 hat ihres Wortinhalts halber, der aus dem Hohenliede rhetorisirt ist, wohl Anklang in gewissen Gemeinden, doch wird sie niemals von Herzen schön gesungen, weil sie eben unsingbar ist.

Die Begleitung der sämmtlichen pietistischen Melodien ist in Generalbaß-Weise, selten ausgiebig zu contrapunctisch reicheren Formen, dergleichen S. Bach doch einigemal gewagt hat z. B. bei Hintzes Liede No. 1; aber auch seine bewundernswerthe Kunst hat die Melodien nicht aufhellen, nicht zum Gemeingut machen können, wie denn auch seine selbsterfundenen Choralmelodien nirgend volksthümlich Kirchengut geworden sind, vgl. Winterfelds E. K. G. 3 M.-Beisp. No. 74—86.

Hier wird nun die Umwendung in die moderne Weltlichkeit erst recht verständlich. Manche Melodien, die ganz dem hallischen Lieder-

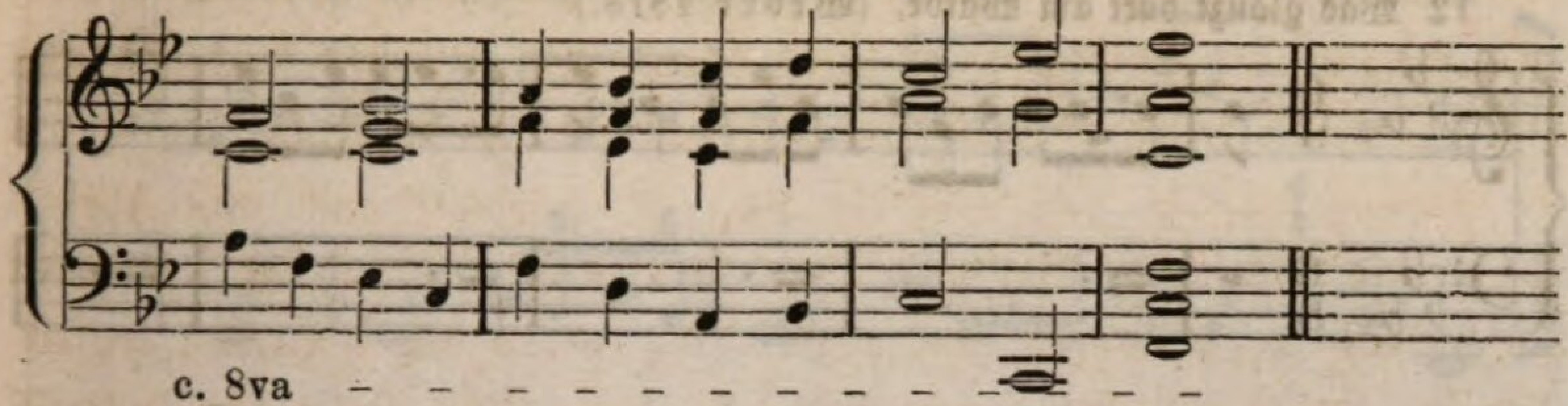
spiel ähnlich scheinen, aber nicht geistlichem Inhalt zugesellt werden, schlagen Wurzel im Volksgesang; viele unsrer heut gültigen stammen aus jener Zeit, die besten gehören dem Zeitraum von H. Albert (1650) bis zu Anfang unseres Jahrhunderts an. Wir nehmen aus dem großen Kreise der eigentlichen Volkslieder nur wenige der bekanntesten, an denen die melodische harmonische und rhythmische Factur am leichtesten begreiflich ist; ihr melodischer Inhalt ist durchgängig nicht tief und kunstvoll, aber bildlich, rasch eingänglich, und zu hallendem Chorgesange wohlgeeignet.

9a Brüder lagert euch im Kreise.



9b Alles schweige. (Landesvater.)

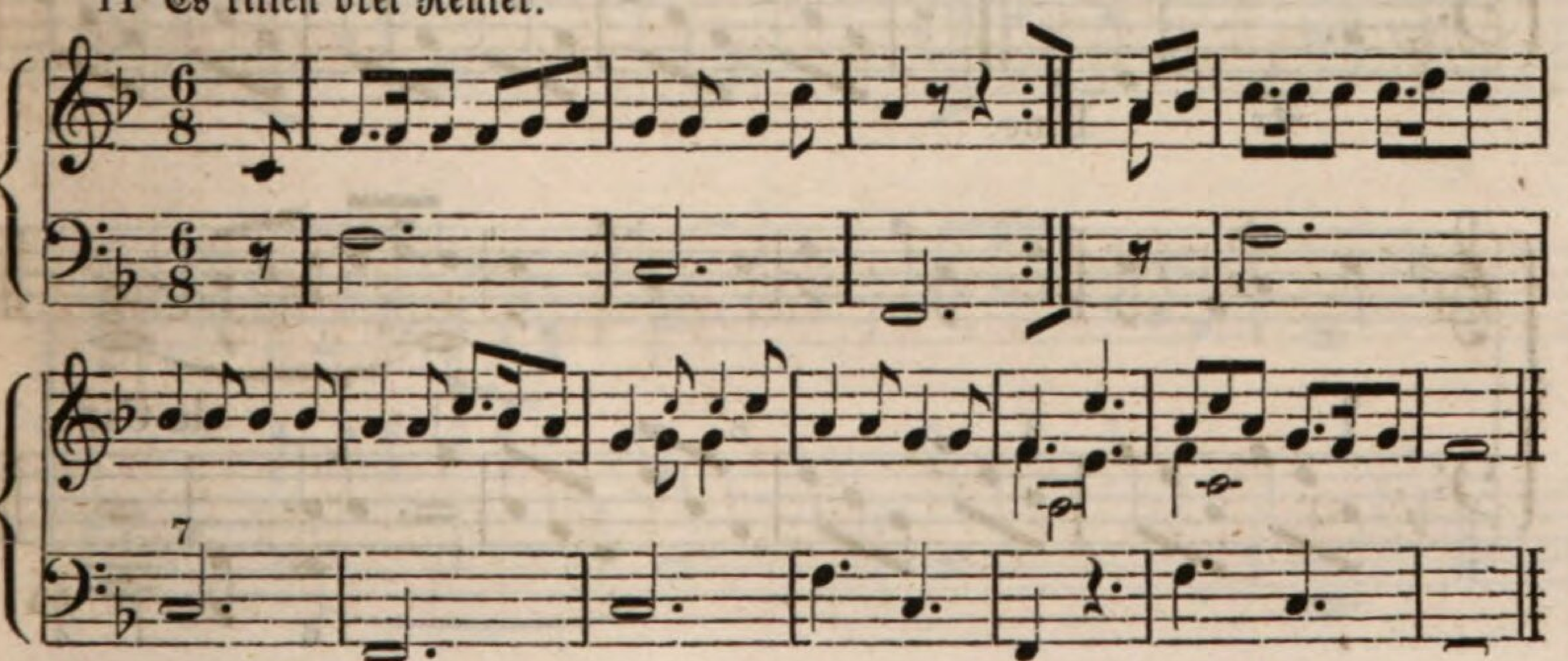




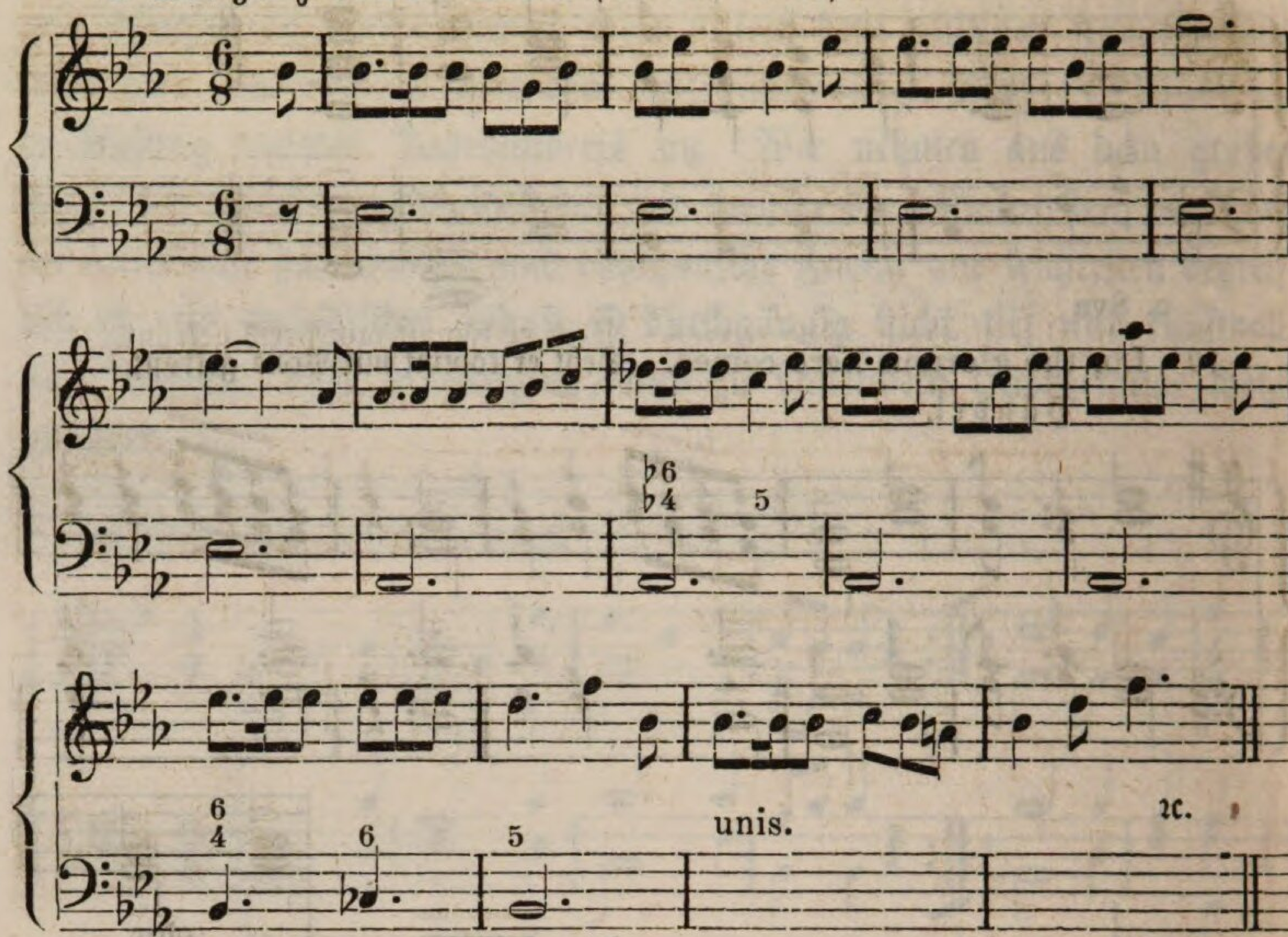

10 Lo, the glorious hero comes. (Seht er kommt mit Preis gekrönt.)
Händel.



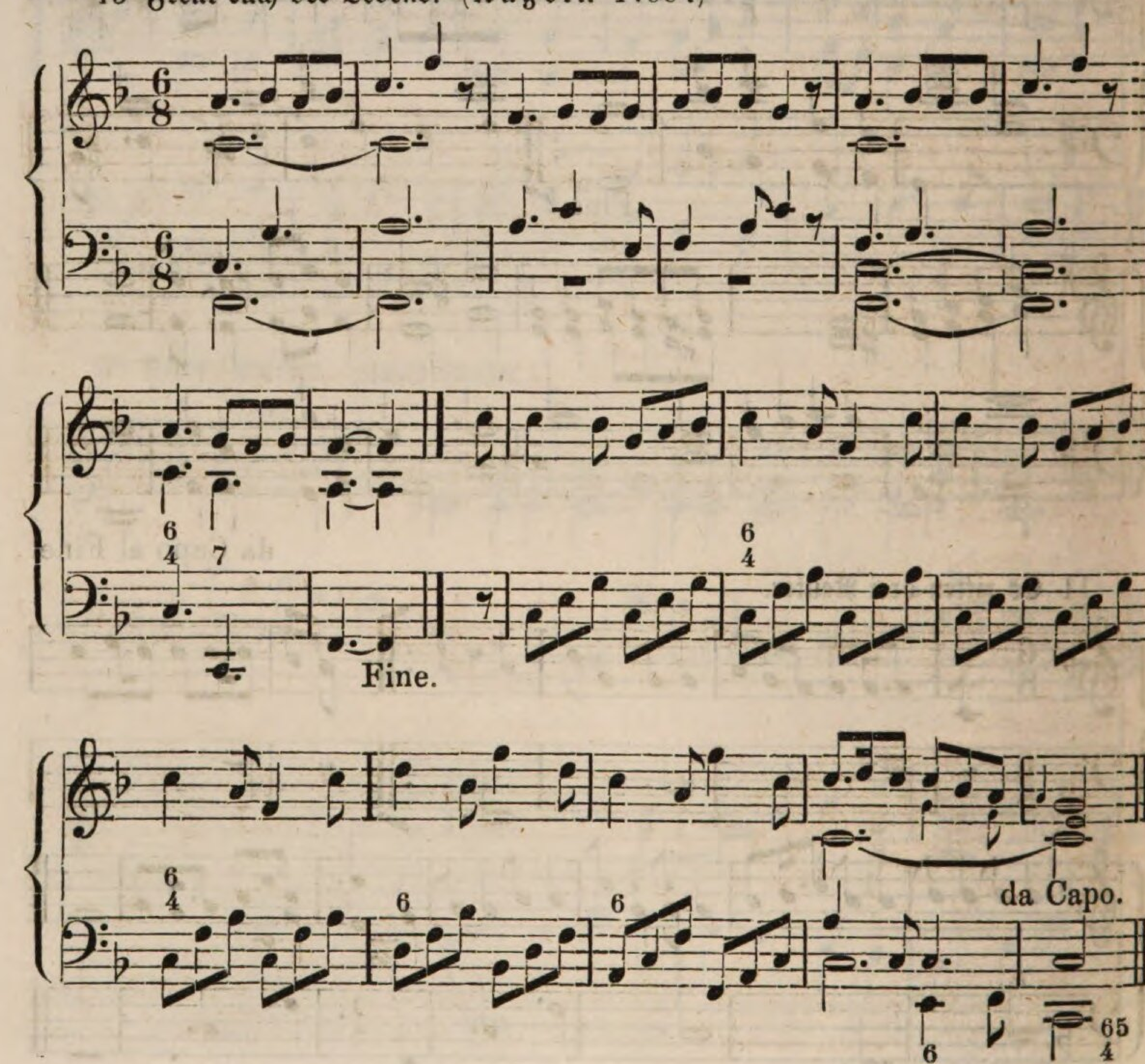

11 Es ritten drei Reuter.



12 Was glänzt dort am Walde. (Weber 1813.)



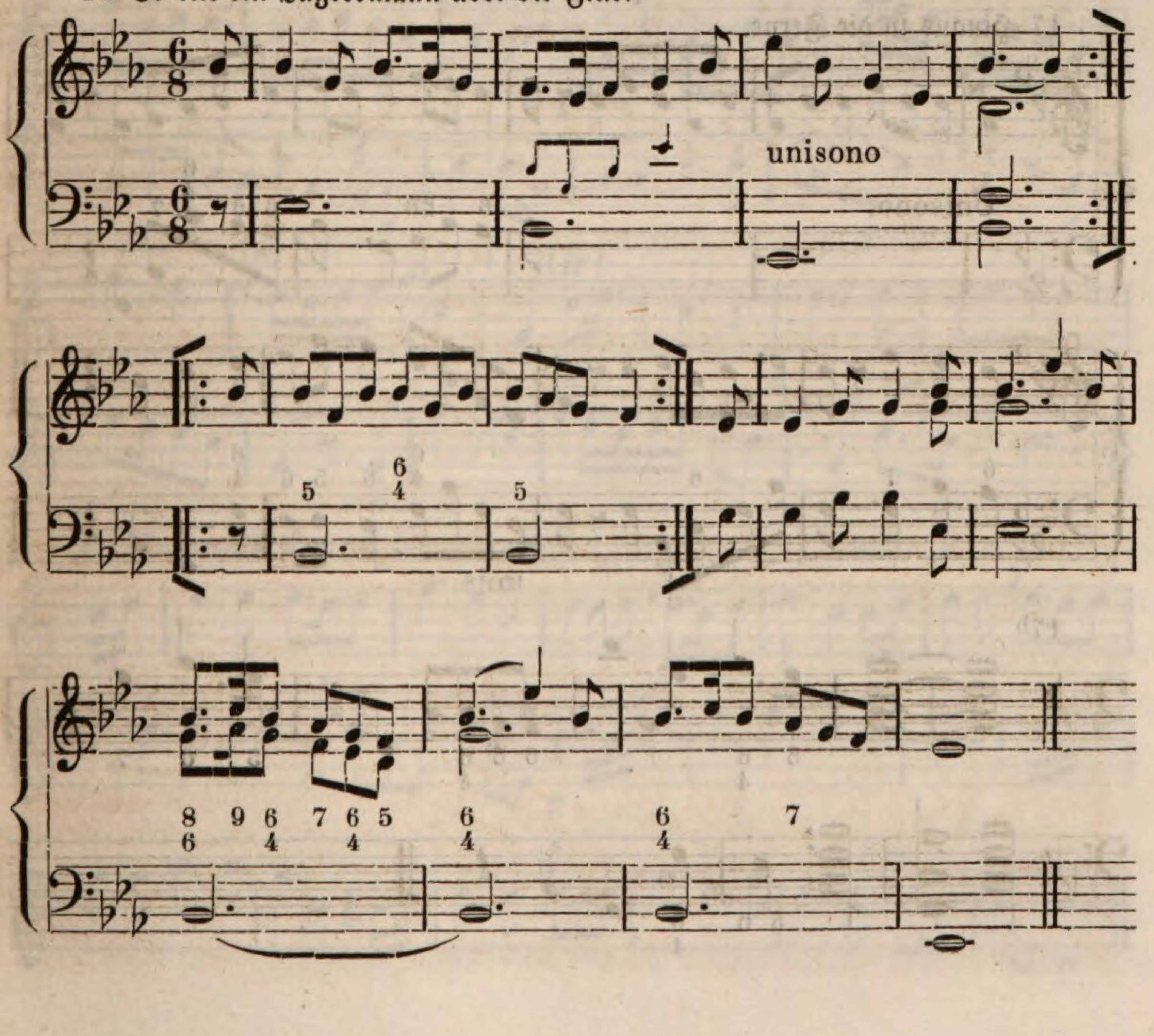

13 Freut euch des Lebens. (Nägeli. 1799?)



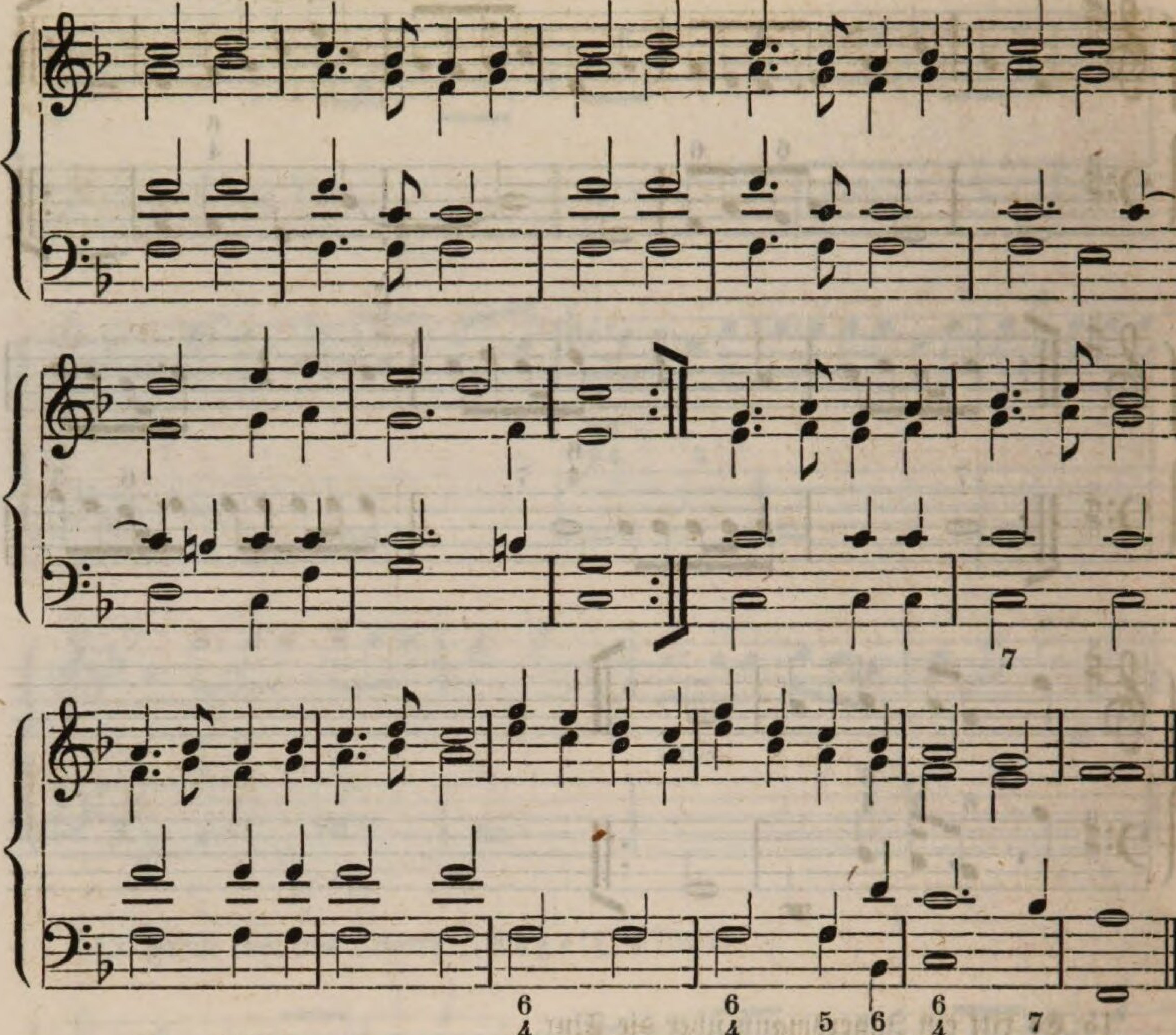
14 Brüder zu den festlichen Gelagen (1820?).



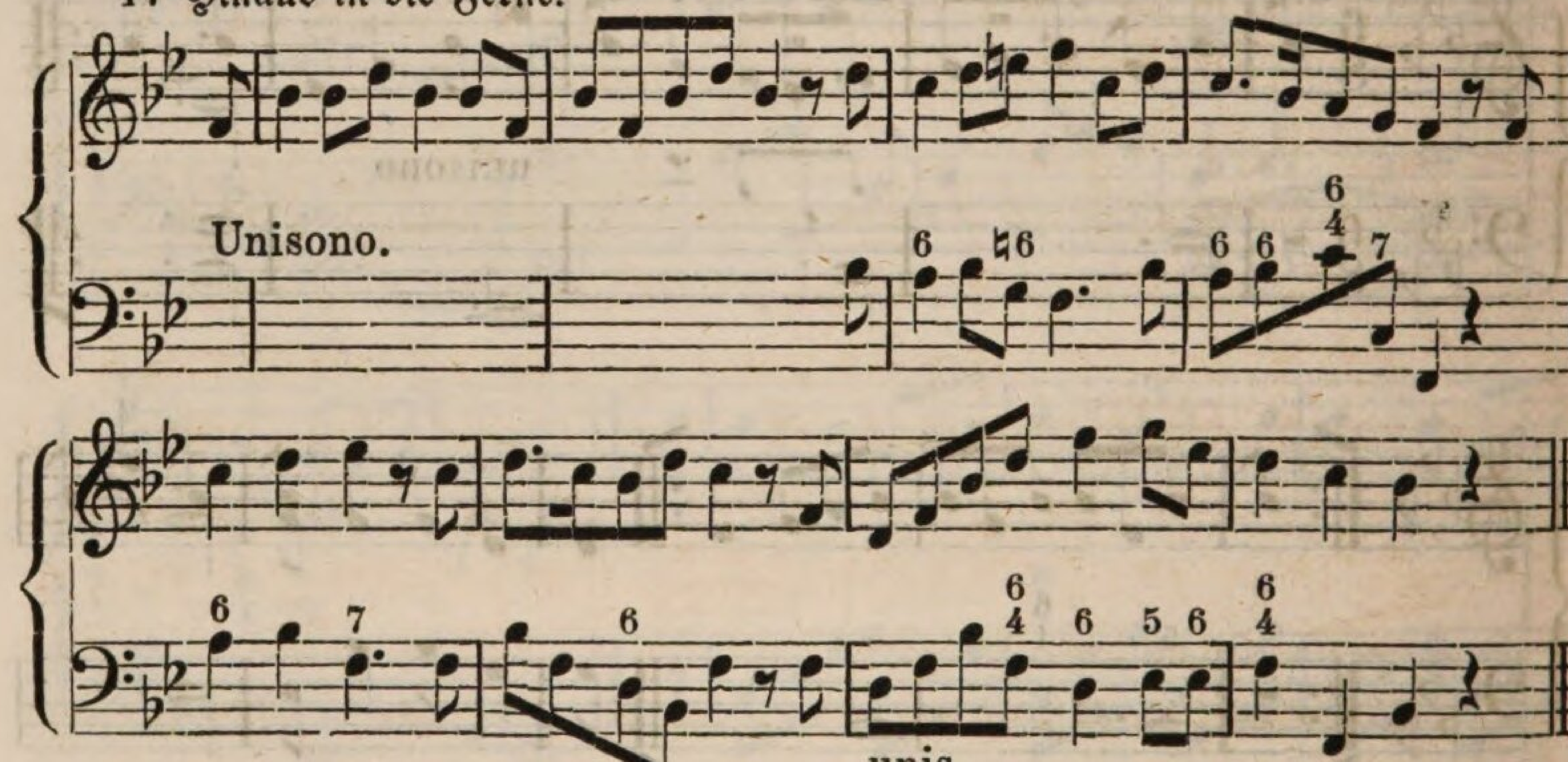
15 Es ritt ein Jägersmann über die Flur.



16 O sanctissima.



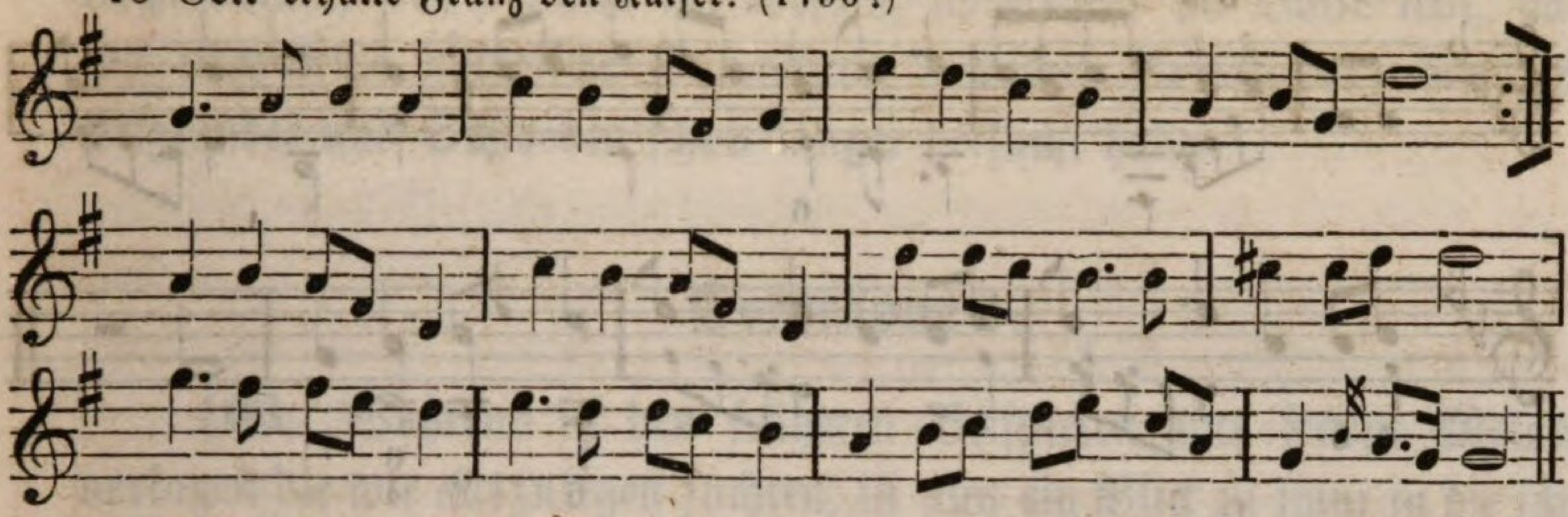
17 Hinaus in die Ferne.




17b



18 Gott erhalte Franz den Kaiser. (1790?)



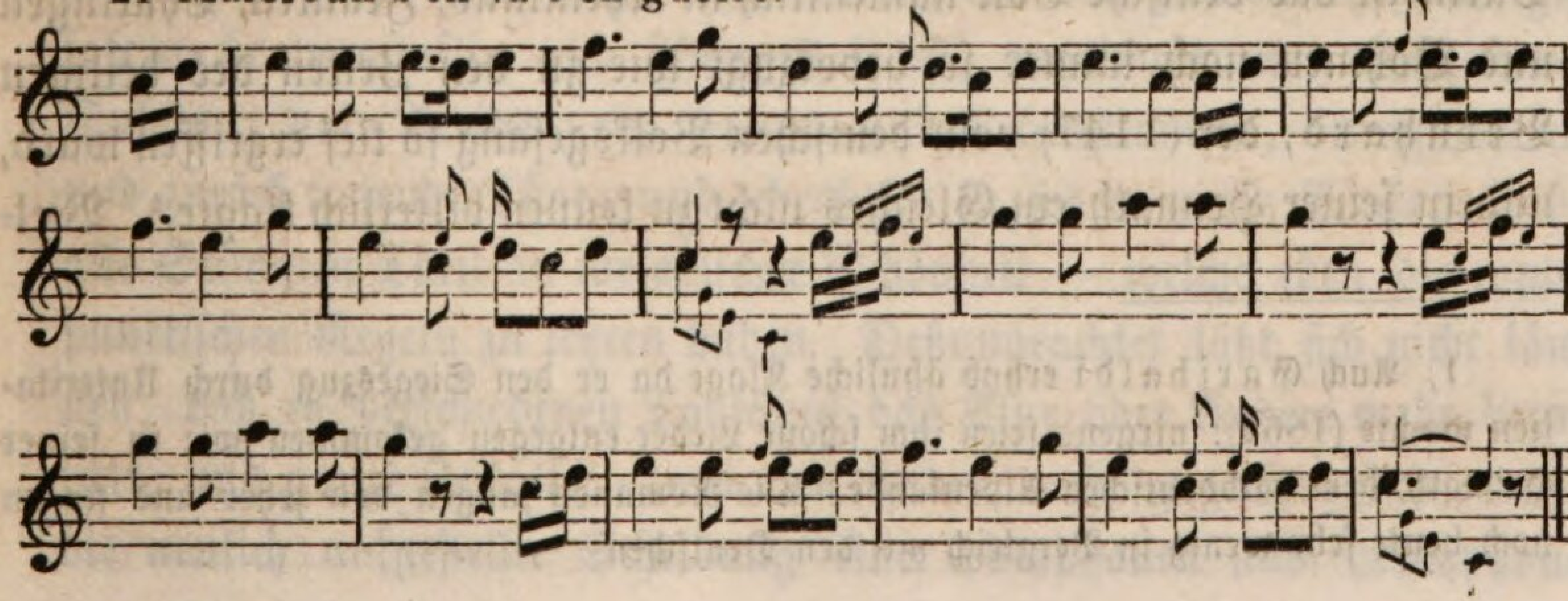
19 Heil unserm König Heil. (God save our Lord the King 1744. Chrysanders Jahrbücher 1, 381).



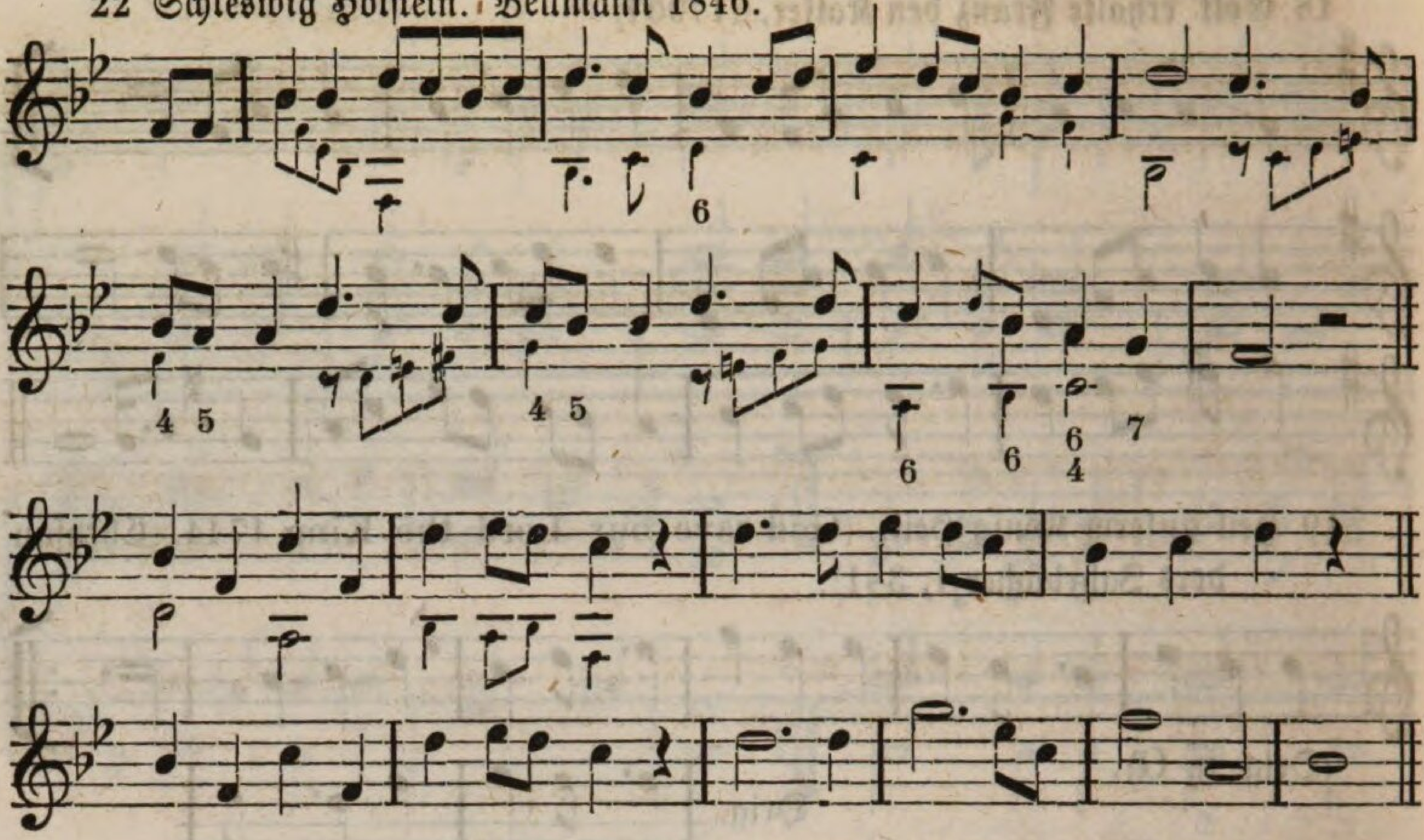

20 Rule Britannia.



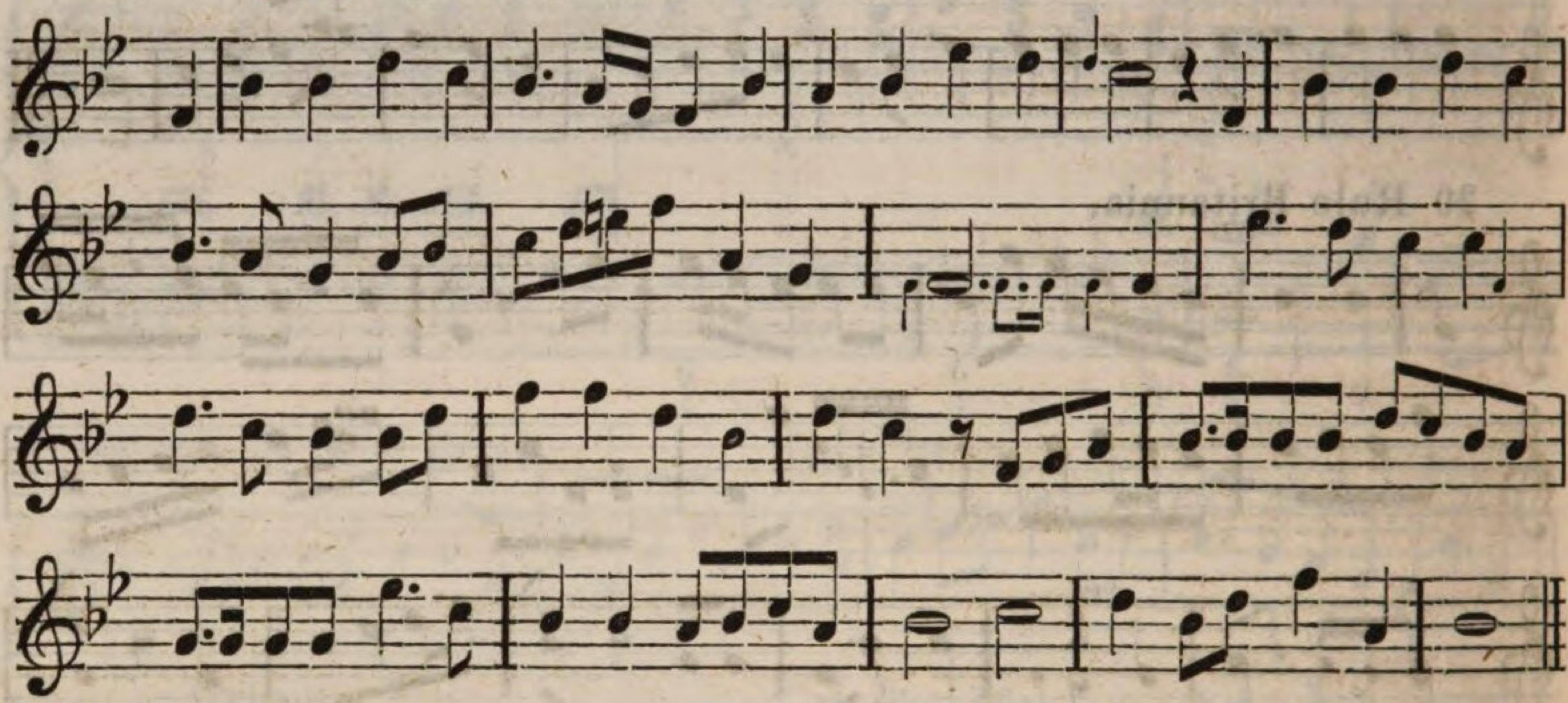

21 Malbrouk s'en va-t-en guerre.



22 Schleswig Holstein. Bellmann 1846.




23 Wien Neerlands bloed in d' adern vloeit.



Viele von diesen Liedern sind ungewisser Herkunft, die meisten mögen aus Singspielen herstammen; manchen klebt ein trivialer Zug an, der ihrer Wirksamkeit nicht schadet; das wenigstens haben sie vor den seit 30 Jahren neu angefertigten Volksliedern voraus, daß sie wirklich zum heiteren Gesammtchor passen, und weder Clavier noch andre auswärtige Hülfe brauchen, um überall auf Wegen und Stegen gesungen zu werden. Darin ist das deutsche Volk namentlich in Rheinland, Franken, Thüringen und Böhmen noch immer so bevorzugt wie zu den Zeiten des heiligen Bernhard, der (1147) vom deutschen Volksgesang so tief ergriffen ward, und in seiner Heimath ein Gleiches nicht zu kennen bitterlich klagte [1]. Viel-

1) Auch Garibaldi erhob ähnliche Klage da er den Siegeszug durch Unteritalien machte (1862): nirgend seien ihm schöne Lieder entgegen gekommen wie in seiner Heimath, dem halbdeutschen Alpenlande. Die Romanen sangen von jeher und singen noch heute sehr wenig in Vergleich mit den Deutschen.

leicht darum, weil bei uns der Gesang noch mehr im Volke lebt, haben wir noch keine historische Sammlung deutscher Volkslieder, dergleichen Engländer und Schweden schon länger versucht haben.

## Contrapunct.

**103.** Während in den früheren Beispielen uns fertige Melodien vorlagen die wir auszulegen suchten, ist nun ein Blick zu thun in die schöpferische Thätigkeit der Meister. Die Grundsätze der Melodik, die bis hieher nur aus Betrachtung vorhandener Kunstwerke abgenommen worden, sollen nun umgekehrt erkannt werden als die Lehre von der selbstschöpferischen Composition, welche auf natürlichen und geistigen Grundlagen historisch erbaut ist. Solche Lehre lehrt nicht die Schöpfung des Schönen, hilft aber das Unschöne abwenden, und erweckt eine geistige Kraft des Lehrlings zu schöner und guter Schöpfung, welche Stand halte über den Augenblick hinaus.

Die Kunst des mehrstimmigen Satzes pflegt neuerdings gelehrt zu werden von zwei verschiedenen Ausgangspuncten her: entweder vom Generalbaß oder vom Contrapunct beginnend; jene Art ist unsere bisherige, neuerlich homophon genannte, diese die polyphonische. Homophonie soll danach heißen die von Osiander (1570) begründete, seit 1700 überwiegende Einklängigkeit des Gesangstückes, wo die Hauptmelodie in der Oberstimme vernehmlich heraus klingt, so daß alle übrigen Stimmen nur begleitende, minder frei melodische als zum Dienen bestimmte, der oberen unterthänige seien; Polyphonie dagegen umgekehrt, wo jede Stimme selbständig singe und die Freiheit der Melodie durch das Ganze ergossen sei. — Polyphon hieß aber in früherer Zeit nur vielstimmig d. h. übervierstimmig; der neuere Sprachgebrauch ist kaum 60 Jahre alt, s. Bellermann Contrapunct S. 292.

Aber auch im neuesten Wortverstande genommen können und sollen jene beiden nicht reine Gegensätze bilden; denn in jeder Mehrstimmigkeit sofern sie vernünftig und schöngestalt ist, vernimmt man Einheit von Substanz und Accidenz in Haupt- und Nebenstimmen, durchscheinende und zurück tretende Töne; und ebenfalls in jedem guten Tonsatze haben alle Stimmen Theil an melodischer Schönheit — welche eben die contrapunctischen Regeln zu lehren haben. Deßungeachtet läßt sich nicht läugnen, daß in verschiedenen Tonsätzen das Eine oder Andere mehr hervor tritt, und ganze Zeitalter einem von beiden mehr zugethan sind, womit die neulich aufgestellte Scheidung einer polyphonen und homophonen

Styl-Periode, obwohl nicht streng durchzuführen doch erklärlich wird. Demnach nimmt man in heutigen Liedern Tänzen und Märschen überwiegend Einklängiges wahr, und umgekehrt im Zeitalter des flämischen Styls — um 1500 — ist die selbständige Führung jeder Einzelstimme zuweilen so hartnäckig daß sie dem leichten Hörer ungenießbar wird, indem das Ganze fast in lauter Einzelheiten zu zerfallen scheint. Aber die höchst vollkommnen Werke der besten Künstler aus den letzten drei Jahrhunderten haben durchaus das Harmonische und Contrapunctische so innig verbunden, daß eine völlige Entgegensetzung beider unmöglich, mindestens unfruchtbar ist. Wer Palestrina Bach und Mozart jemals im Herzen vernommen hat, muß auch im Verstande erfahren, wie Harmonie und Melodie in den vollkommnen Werken einträchtig gehen, indem jeder harmonische Fortschritt auf melodische Weise geschieht, und jede künstlerische Entfaltung melodischer Motive an harmonische Gesetze gebunden ist.

Haben wir nun im Vorigen die sogenannte generalbaßmäßige Begleitungsweise walten lassen, weil sie die jetzt gewohnte und deshalb verständlichere scheint: so gebührt uns nun, die eigentlichen oder innerlichen Gesetze der Stimmführung zu erkennen in der Lehre vom Contrapunct, womit wir nichts anderes thun als den historischen Gang der Theorie den wir eine Weile unterbrochen, wieder aufnehmen. Diese Lehre, seit Jahrhunderten die Grundlage aller künstlerischen Tonfügung, bei einigen neueren Tonsetzern nur zu ihrem Schaden vernachlässigt, hat sich dennoch durch alle Wandlungen des Styles hindurch als die dem Wesen der Kunst allein vollkommen entsprechende und fruchtbare behauptet.

Contrapunct, wörtlich punctus contra punctum positus = Note gegen Note gesetzt, bedeutet ursprünglich eine Melodie die einer anderen, gegebenen, dem Cantus firmus, entgegen oder hinzugesetzt wird. Um dieß zu thun muß man nicht nur der Consonanzen und Dissonanzen überhaupt kundig sein, sondern während der Uebungszeit sich strengen Regeln unterwerfen, deren richtiger Gebrauch die Freiheit der Kunstschöpfung nicht hemmt sondern fördert.

Einfacher Contrapunct heißt ein solcher, der zum gegebenen Cantus firmus in einer Lage, entweder über oder unter dem C. f., ausführbar ist; doppelter ein solcher der umkehrbar, d. h. nach beiden Seiten brauchbar ist, wo jede der beiden Stimmen oben oder unten stehen kann; dreifacher ein solcher, wo drei Stimmen unter einander umkehrbar sind. Allen ist gemein, daß jede Stimme als wesentliche, keine als bloß ausfüllende, die Harmonie verstärkende eingeführt wird. Aus der Contrapuncts-Lehre entsprießen dann die abgezweigten Lehren von Ent-

wickelung des Liedes in sich selbst durch die Formen der Nachahmung, des Canons und der Fuge, welche den höchsten Reichthum der classischen Kunst eröffnen.

Die alten Meister unterscheiden, wie § 47 schon aus dem 13. Jahrhundert nachgewiesen ist,

5 vollkommene Consonanzen: Unisonus Quinta Octava Duodecima Decimaquinta.

4 unvollkommene Consonanzen: Tertia Sexta Decima Decimatertia.

6 Dissonanzen: Secunda Quarta Septima Nona Undecima Decimaquarta.

Da aber hier die octavenweis wiederholten Intervalle — z. B. Quinta = Duodecima, Septima = Decimaquarta etc. — die sich wie der Unisonus und dessen Ebenbild, die Octave aus den vorigen von selbst verstehen [1], mit aufgeführt sind, so erleichtern wir dem Gedächtniß die Aufzählung, indem wir nur die oben unterstrichenen als die wesentlichen merken

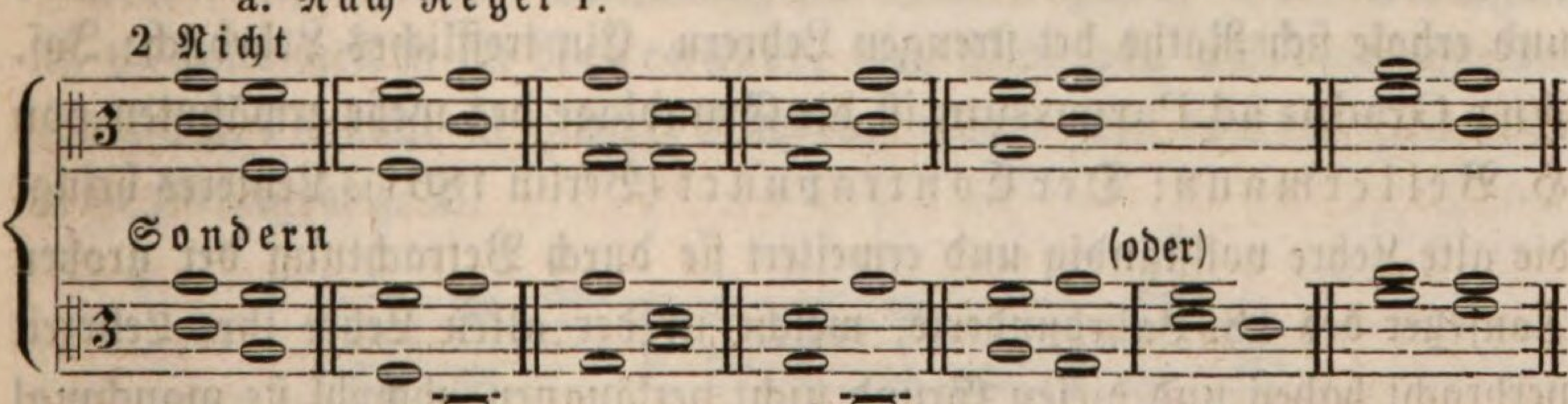



Nun bewegen sich (§ 63) die Stimmen harmonisch verbunden entweder in grader oder gegenläufiger oder Seiten-Bewegung, und hier gelten vorzüglich drei Regeln (vgl. § 64 von verbotenen Parallelen):

1. Der Schritt zur vollkommenen Consonanz darf nur in Gegen- oder Seiten-Bewegung geschehen.
2. Der Schritt zur unvollkommenen Consonanz darf in jeder der drei Bewegungen geschehen.
3. Der Schritt vom Unisonus zu einer anderen Consonanz wird gemieden, und ist in grader Bewegung ganz verboten.

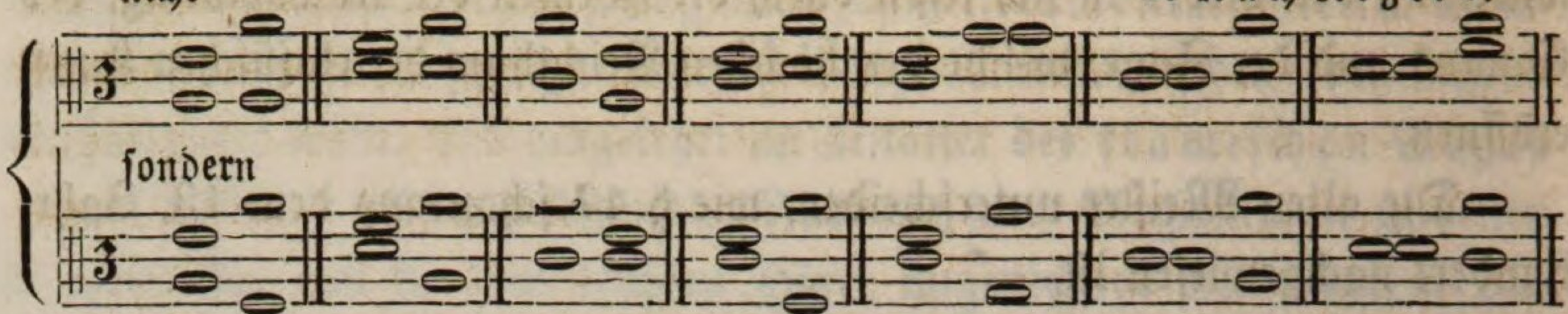
Hiernach ist also zu setzen:

a. Nach Regel 1.



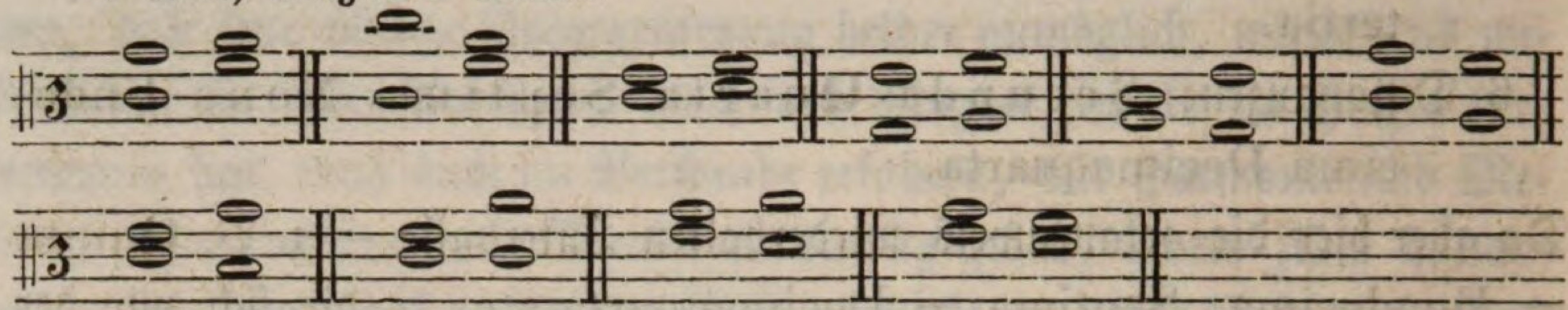

1) Daß aber die None nicht Octavendopplung der Secunde sei, ist § 58 gezeigt.

nicht b. Nach Regel 3.




(Bei diesen Beispielen ist voraus gesetzt daß der C. f. oben stehe, nach welchem der unterhalb stehende Cp. sich richten und ändern müsse.)

3 Nach Regel 2 erlaubt.



Es erhellt aus diesen Regeln, daß die Schritte zur vollkommenen Consonanz hin gehend gebundene, dagegen die von der vollkommenen Consonanz ausgehenden nach allen Seiten, außer nach ihres Gleichen hin, frei sind. — Bezüglich der unvollkommenen Consonanzen ist zu bemerken, daß eine längere Fortführung derselben in grader Bewegung — Terzen- und Sexten-Parallelen — nicht gut ist, weil sie durch Schlaffheit ermüdet. Von einzelnen Stimmschritten s. § 100.

Die contrapunctischen Uebungen werden der älteren Lehre gemäß mit Beispielen an den Kirchentönen (§ 45) begonnen, und zwar zwei- drei- und vierstimmig; jede dieser Stimmenzahlen wird durchgeübt in 6 Gattungen, nämlich: I. Note gegen Note; II. Zwei Noten des Cp. gegen eine des C. f.; III. Vier Noten gegen eine; IV. Syncopen oder Bindungen; V. Drei Noten gegen eine; VI. Gemischte Noten. — Die 6 Gattungen in drei Stimmenzahlen nach fünf Kirchentönen ausgearbeitet ergeben für den einfachen Contrapunct allein 90 Uebungen, alle Permutationen des drei- und vierstimmigen (einfachen) mitgerechnet 540, die der Altmeister mindestens zwei Jahre lang unabläßig durchzumachen befiehlt. Wem es Ernst ist um die tiefere Erkenntniß, welche die schöpferischen Kräfte eröffnet, der lasse sich solcher Arbeit nicht verdrießen, und erhole sich Raths bei strengen Lehrern. Ein treffliches Lehrbuch: Jos. Fux Gradus ad Parnassum ist die Grundlage des mehr erwähnten von H. Bellermann: Der Contrapunct (Berlin 1861). Letzteres bringt die alte Lehre vollständig und erweitert sie durch Betrachtung der großen Tonsetzer des 18. Jahrhunderts, welche in der alten Lehre ihre Lehrzeit verbracht haben und diesen Grund nicht verläugnen, obwohl sie manchmal darüber hinaus gehen und ein Neues schaffen das theilweise mit anderem

Maaße zu messen ist. Die besten Werke der Meister jedoch bezeugen alle bis auf unseren Tag, daß sie nur durch jene strenge Schule das Höchste erlangt haben was unsere Kunst erlangen mag. — Weil nun das Ganze der Lehre durchzunehmen unsere Aufgabe überschreitet, so lassen wir uns hier an einem Grundriß genügen.

**104.** Zweistimmiger Contrapunct, I. Gattung: Note gegen Note. Es werden hier nur consonirende Intervalle gebraucht, verbunden nach den obigen Regeln der Intervallen-Fortschreitung § 103 und der Stimmschritte § 100; Anfang und Schluß in Unisono oder Octave.




II. Gattung: Zwei Noten gegen eine. Auf dem guten Tacttheil (Arsis) muß stets eine Consonanz stehen; Dissonanzen dürfen durchgehend im schlechten Theil (Thesis) gebraucht werden, und zwar so, daß sie in gleicher Richtung — auf oder abwärts — schreitend (secundenweise) von einer Consonanz zur anderen gehen. Vom Durchgang ist zu unterscheiden die Nebennote, eine Dissonanz auf dem schlechten Tacttheil, die nicht in gleicher Richtung weiter geht, sondern zum ersten Ton zurückgeht z. B.



diese wird von den Alten selten gebraucht.

Noch ist zu merken, daß Consonanzen auf dem schlechten Tacttheil Gefahr laufen im Fortgange zu verbotenen Parallelen hinzuführen: so ist in folgenden Beispielen, weil die Consonanzen in arsi immer stark ins Gehör fallen, offenbarer Octaven- und Quintenklang:



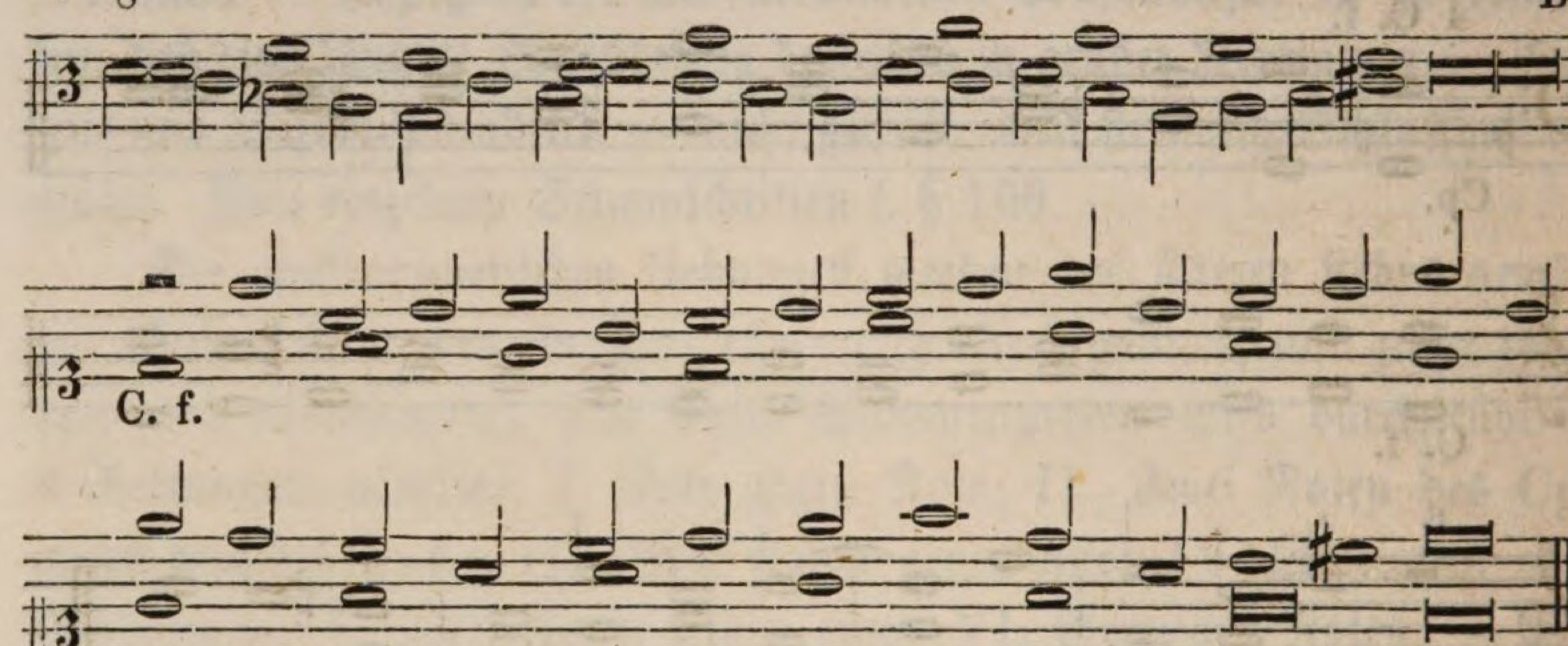
Solche Fehler lassen sich meiden durch Verkehrung vollkommner und unvollkommner Consonanzen unter einander z. B.



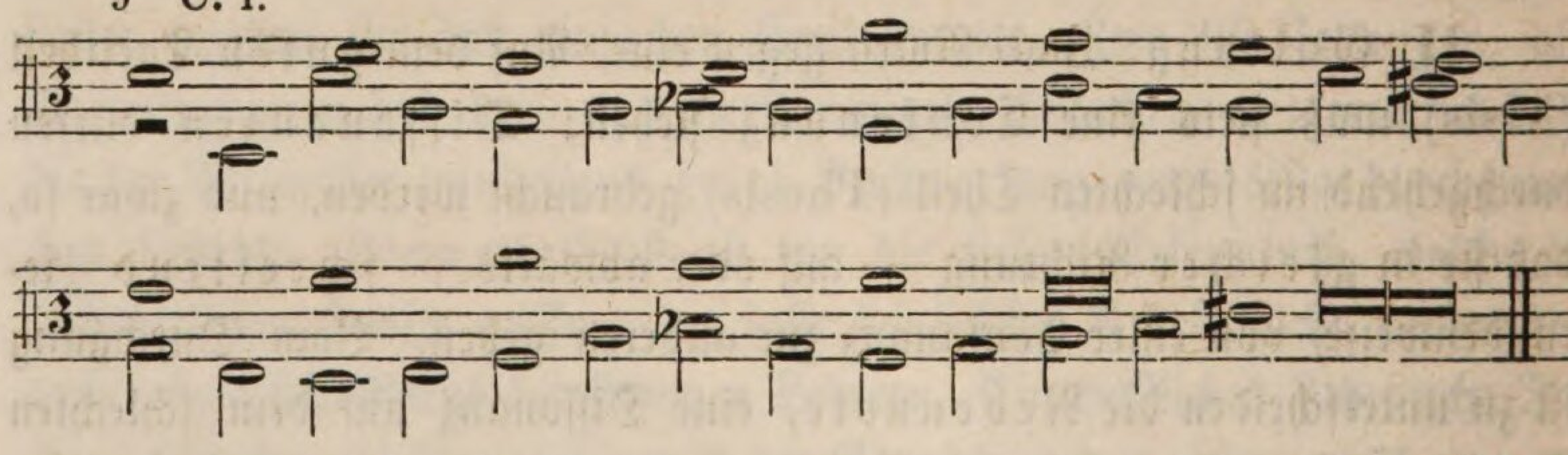
7




8 B.

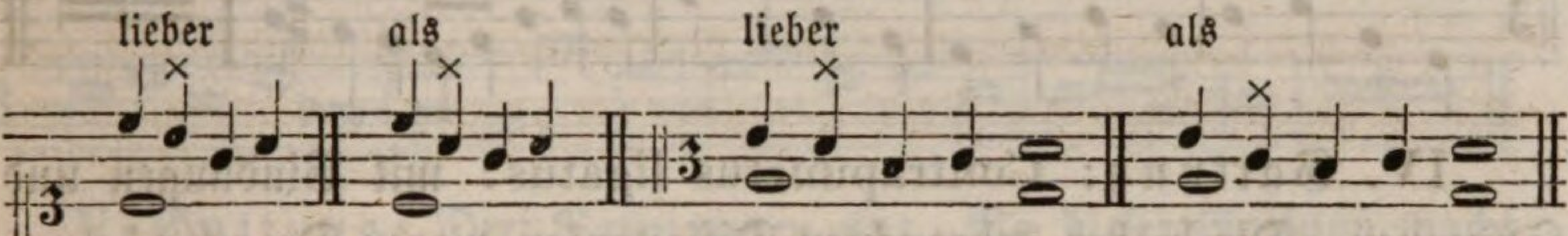



9 C. f.



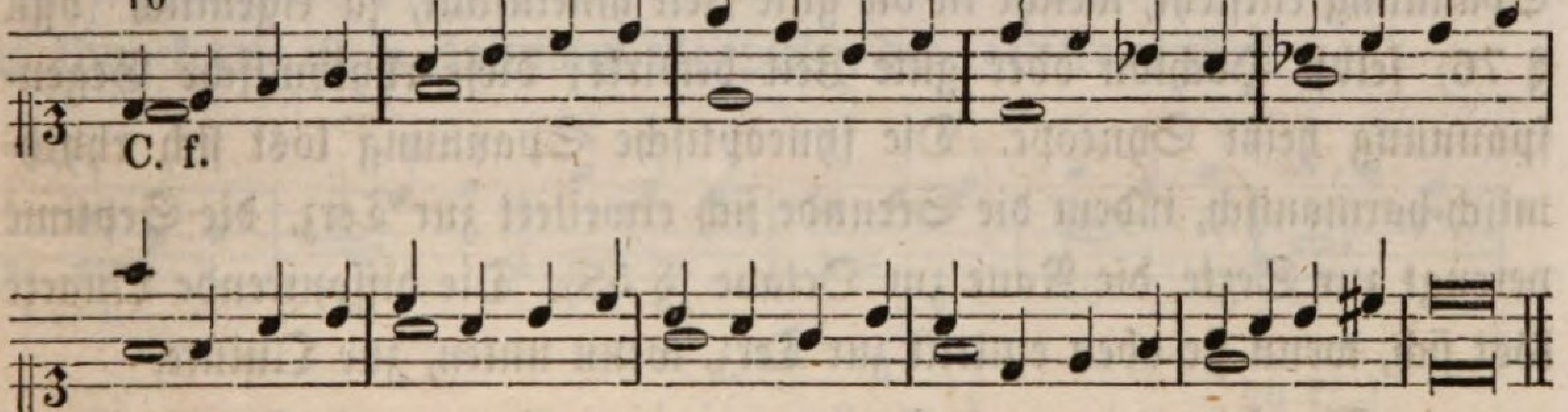
III. Gattung: Vier Noten gegen eine. Hier gilt zuerst die Regel der zweiten Gattung, daß auf den guten Tacttheil Consonanzen fallen, also bei Vierteln auf das 1. und 3. Viertel: ♩̂ ♩ ♩̂ ♩ = Co^ns. diss. Co^ns. diss. — Doch je mannigfaltiger die Bewegung, desto mehr tritt Freiheit ein, daher auch erlaubt wird, auf das 3. Viertel eine Disso-

nanz zu stellen; die hier angewandten sollen aber Durchgänge, nicht Nebennoten sein. — Außerdem wird in dieser Gattung auch die Wechselnote, **Cambiata**, gebraucht, welche etwas anderes bedeutet als die heute so genannte (§ 42), nämlich Folgendes: Weil der Sprung bei schnellen Noten singbarer ist aus der schlechten in die gute Zeit, als umgekehrt, so thut man solchen Sprung lieber vom 2. zum 3. als vom 1. zum 2. Viertel, also

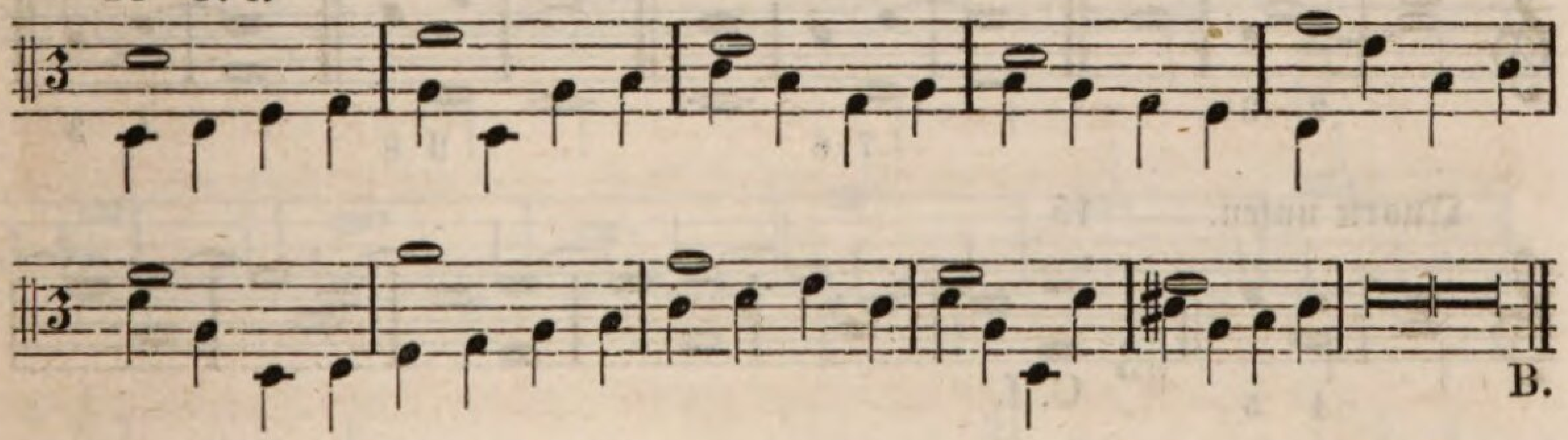



Die Note h im ersten, d im zweiten Beispiel, ist eine Cambiata, Wechselnote, oder eine Durchgangs-Dissonanz die sprungweise aus der schlechten Zeit zur guten fortschreitet. Die Cambiata kann also mit gleichem Rechte auch auf dem vierten ebenfalls schlechtbetonten Viertel vorkommen.

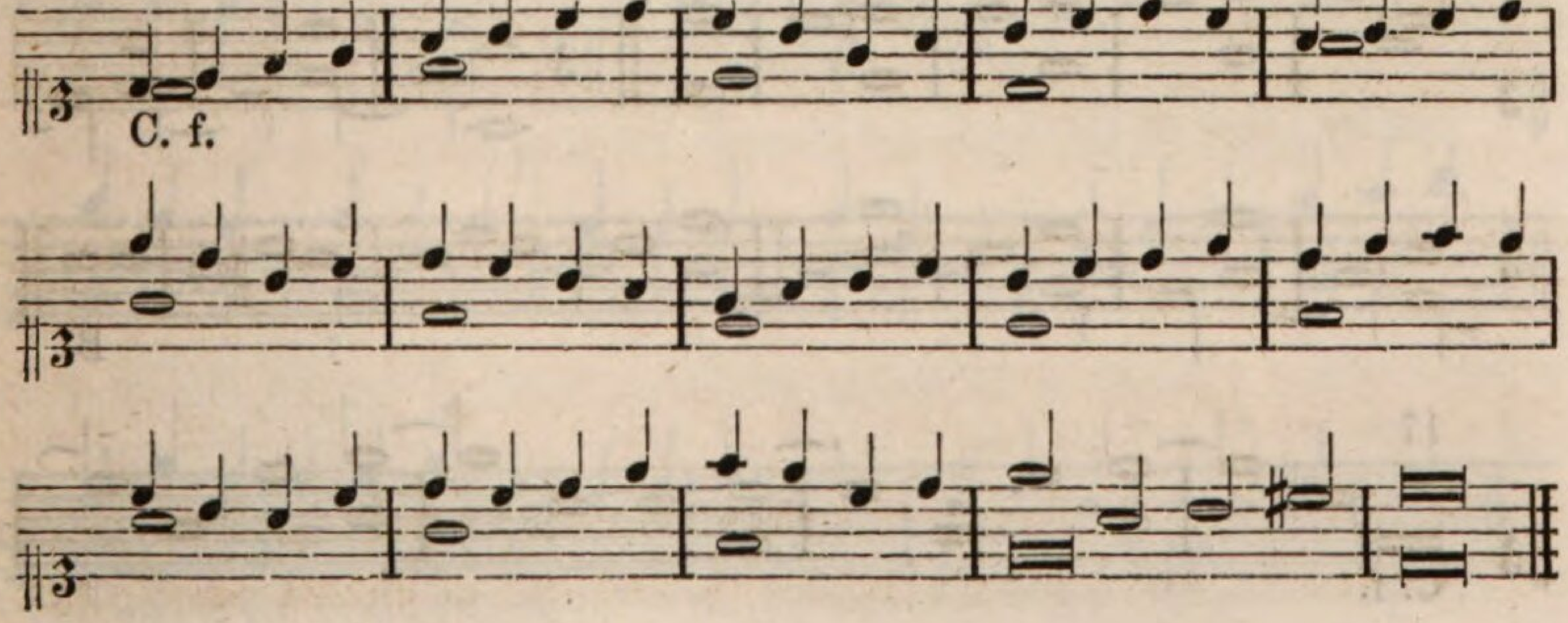
10



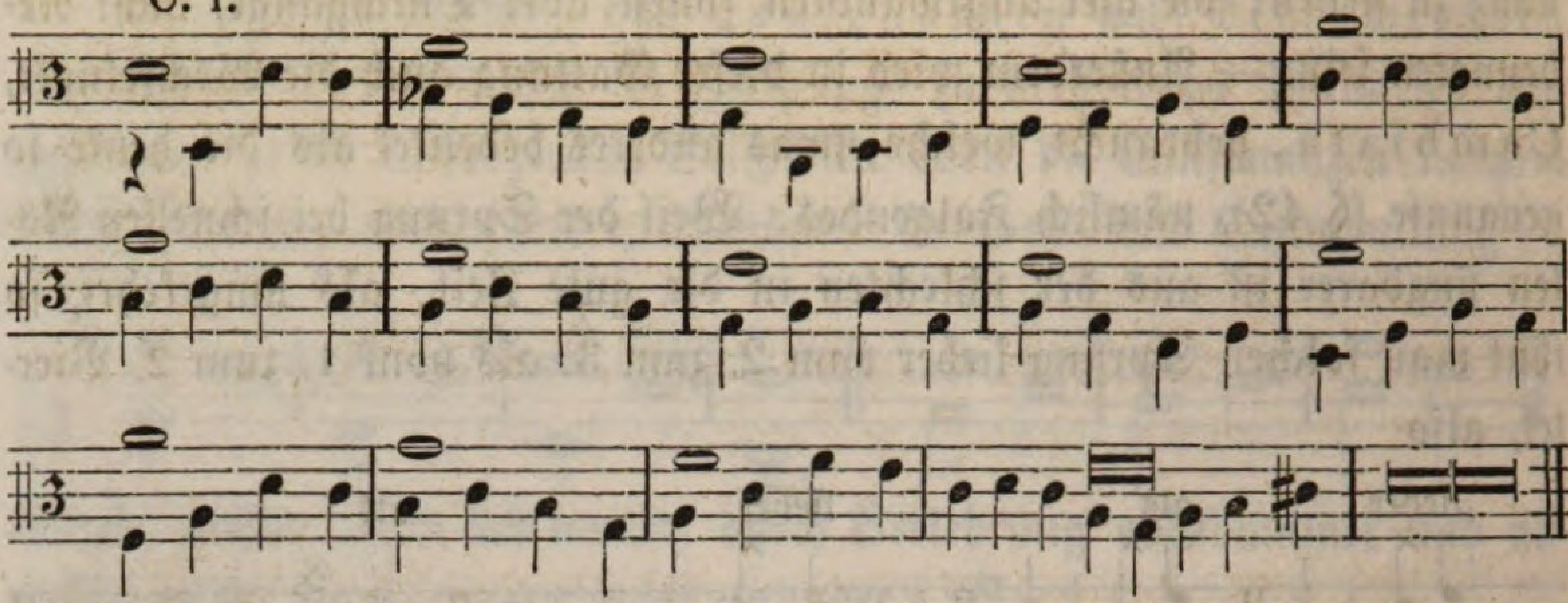

11 C. f.



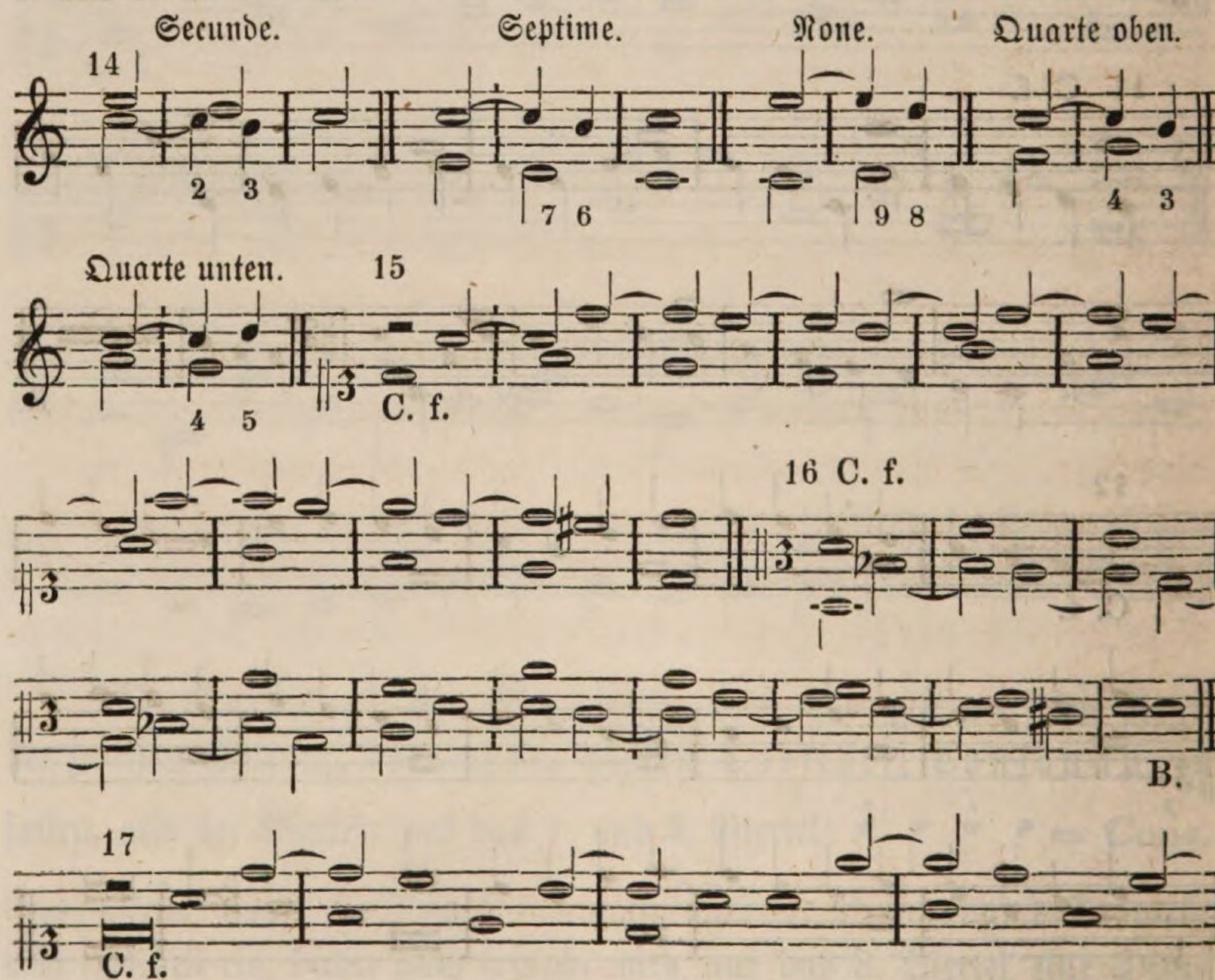

12



C. f.



IV. Gattung: Contrapunctus ligatus: mit Bindungen und Syncopen. Die bisher gebrauchten Dissonanzen waren Durchgänge, auf dem schlechten Tacttheil stehend; soll eine Dissonanz auf den guten Theil kommen, so muß sie vorbereitet, danach aufgelöst werden (§ 56), d. h. der dissonirende Ton muß zuvor Consonanz gewesen sein, dann fortklingen während ein andrer nicht consonirender zu ihm tritt, wodurch eine Spannung entsteht, welche in die gute Zeit hineinfällt, ja eigentlich (vgl. § 76) selbst Hochton oder gute Zeit bewirkt; diese rhythmische Gegenspannung heißt Syncope. Die syncoptische Spannung löst sich rhythmisch-harmonisch, indem die Secunde sich erweitert zur Terz, die Septime verengt zur Sexte, die None zur Octave (§ 58). Die dissonirende Quarte löst sich, wenn sie oben eintritt zur Terz, wenn unten, zur Quinte.



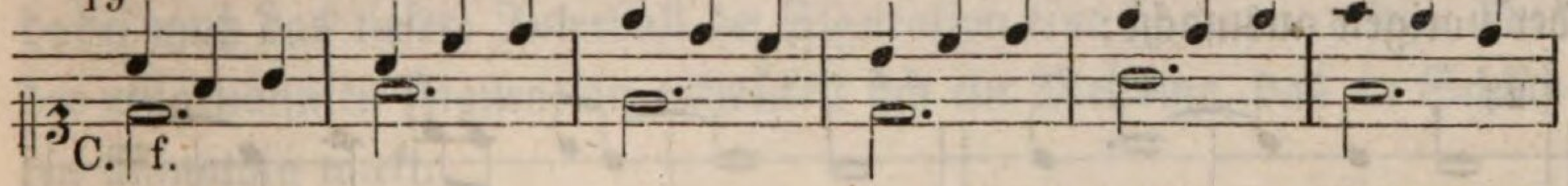


18 C. f.



V. Gattung: Drei Noten gegen eine. Bei dieser Gattung macht sich die oben § 25 dargestellte Betonung des Tripel-Rhythmus geltend, kraft welcher — nicht, wie einer mißleiteten Theorie gemäß behauptet wird, das zweite Drittel dem dritten, sondern das dritte dem zweiten — gewöhnlich überwiegt; denn der überwiegende Theil der letzten Tactnoten pflegt zu consoniren, der mittleren zu dissoniren; das Umgekehrte ist in classischen Beispielen der seltnere Fall.

19

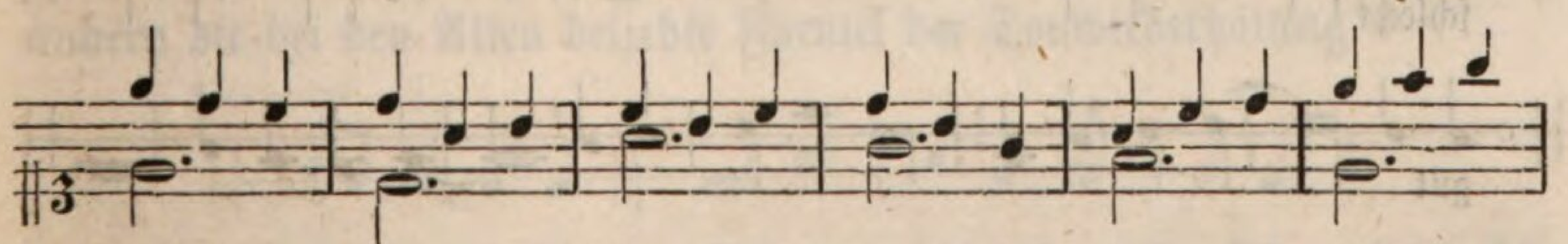






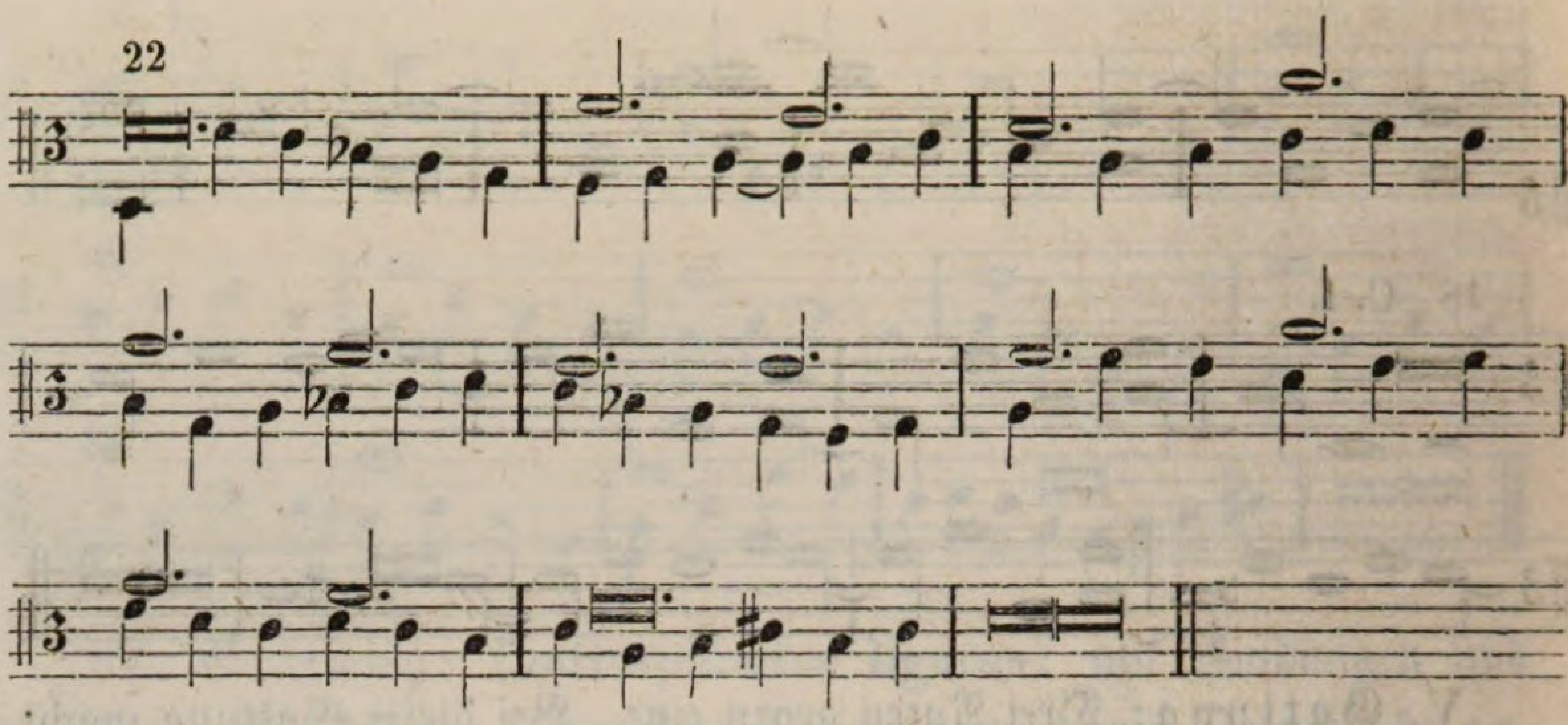






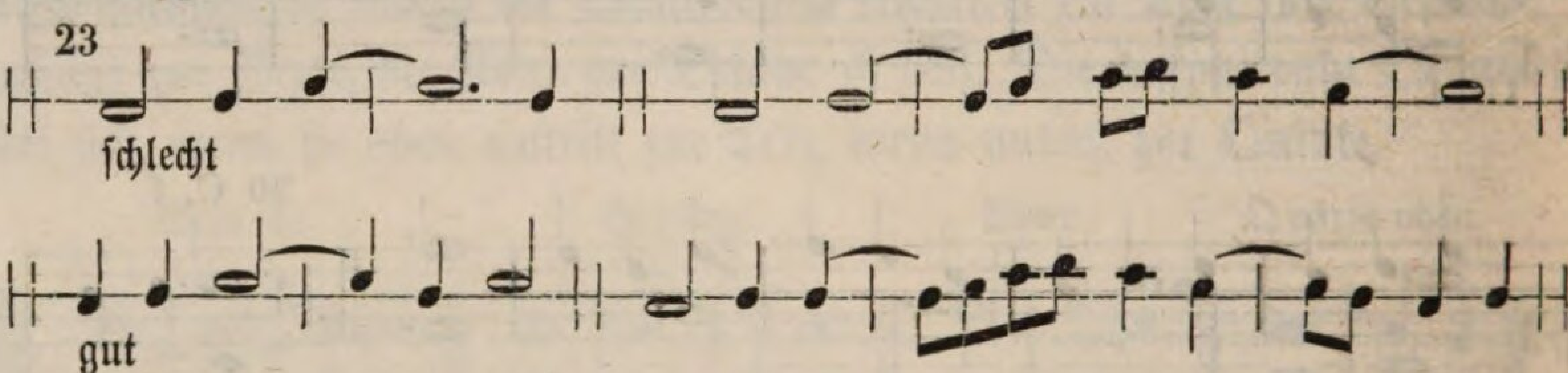
22



VI. **Gattung**: Contrapunctus floridus: gemischte Noten. Außer dem, daß diese Gattung sich der früheren fünf mit Freiheit bedient, kommen hier einige neue Wendungen hinzu, den Fluß der Stimmen zu erleichtern und dem Zusammenklange größere Anmuth zu geben, worüber folgende Regeln:

1) Die angebundene Note darf **nicht länger** sein als die vorhergehende (bindende), wohl aber kürzer, und zwar so, daß sie die **Hälfte** der vorigen ausmache:

23




2) Viertel zwischen halben Noten sind mit Vorsicht zu gebrauchen damit nicht der Fortgang unrhythmisch stocke, und ein Irreführen darüber stattfinde ob Anfang Mitte oder Schluß gemeint sei, daher

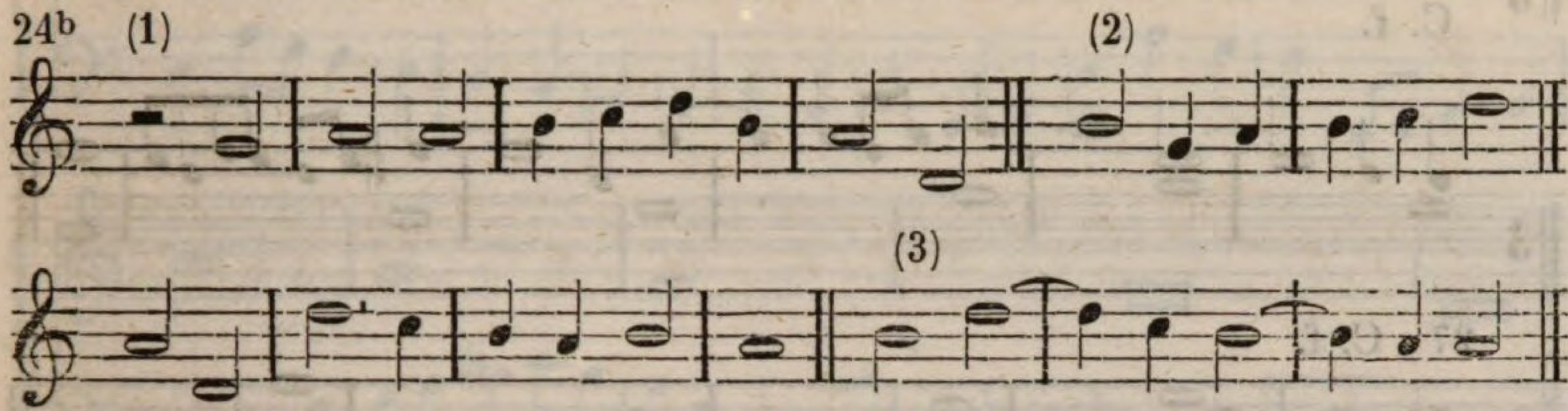
a. Wenn im $\frac{4}{4}$ Tact **zwei Viertel und eine Halbe** einander folgen sollen, so ist es gut, vor- oder nachher eine **Bindung** eintreten zu lassen

24a




b. Viertelbewegung fortzuführen ist erlaubt, wenn sie entweder (1) den Tact ganz **hindurchgeht**, oder (2) im **vorangehenden**

Tacte ein Viertel schließt, oder (3) Bindungen nach den Regeln 1 und 2 vorausgehen oder nachfolgen

24b



3) Statt der regelmäßigen oder einfachen Auflösungen finden auch unterbrochene statt, Zerbrechungen oder Figurirungen der ursprünglich erforderten Note

25a

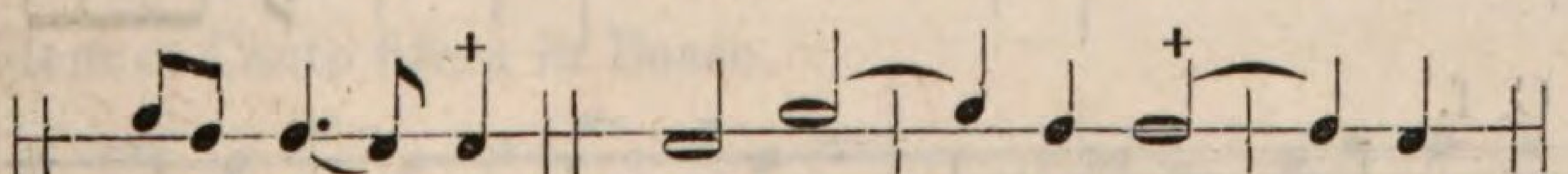


dabei muß das tiefere Intervall der Figuration eine Consonanz sein. Aus der erstgenannten Figuration entwickelt sich ein Melisma, das in Schlüssen anmuthig wirkt.

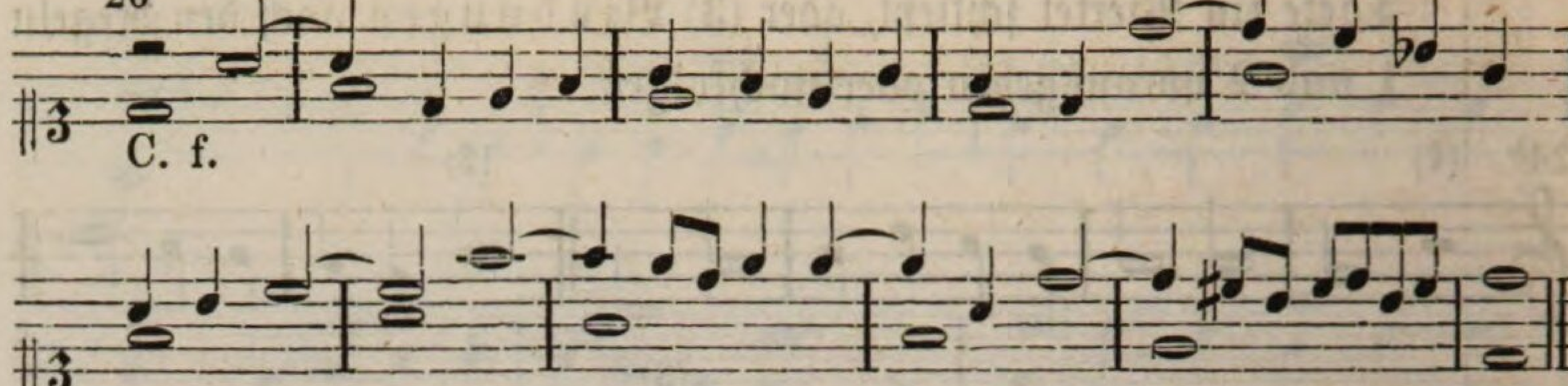
25b

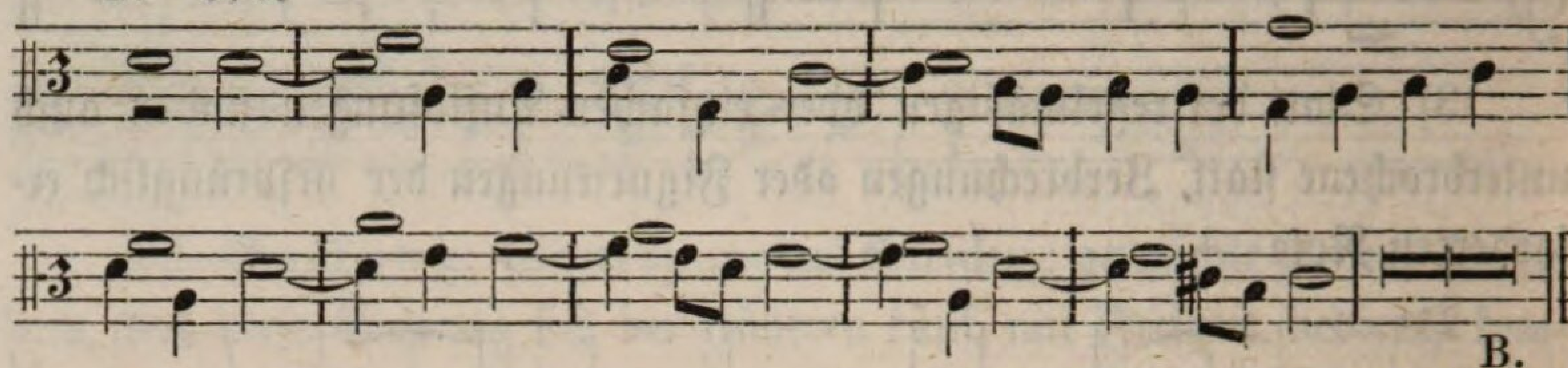


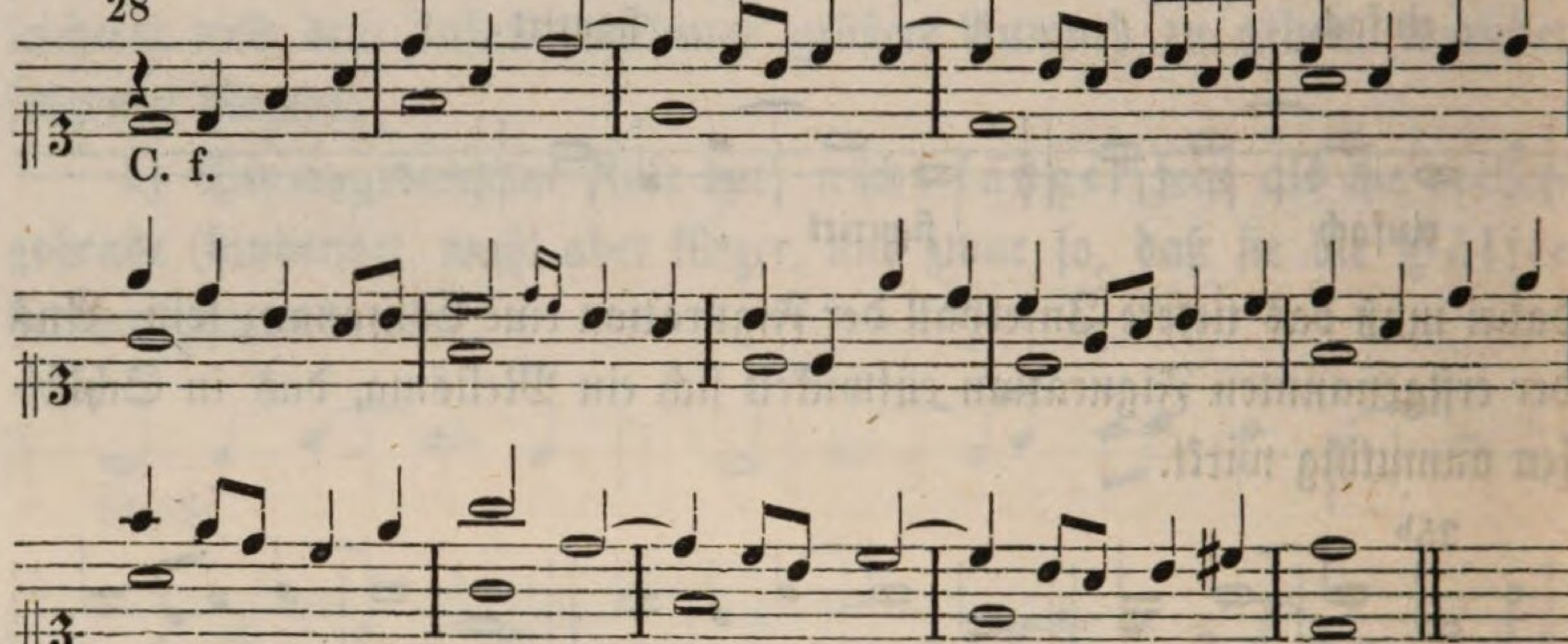
4) Im Allgemeinen ist für diese und andre Uebungen zu wiederholen, daß die rechte Stimmführungslehre ursprünglich für Menschenstimmen berechnet auf Singbarkeit Bedacht nimmt, daher nicht allein die naturgemäßen (diatonischen) Intervalle vorzieht und ein überschauliches rhythmisches Gerippe zu Grunde legt, sondern auch passende Einschnitte sucht zum Athemholen, etwa nach der Bestimmung von § 82, 2 (über die Dauer der Menschenstimme), wonach durchgängig zwei tempora oder acht Minimae von einem Athemzug umfaßt werden. Darauf beruht unter andern die bei den Alten beliebte Formel der Tonwiederholung

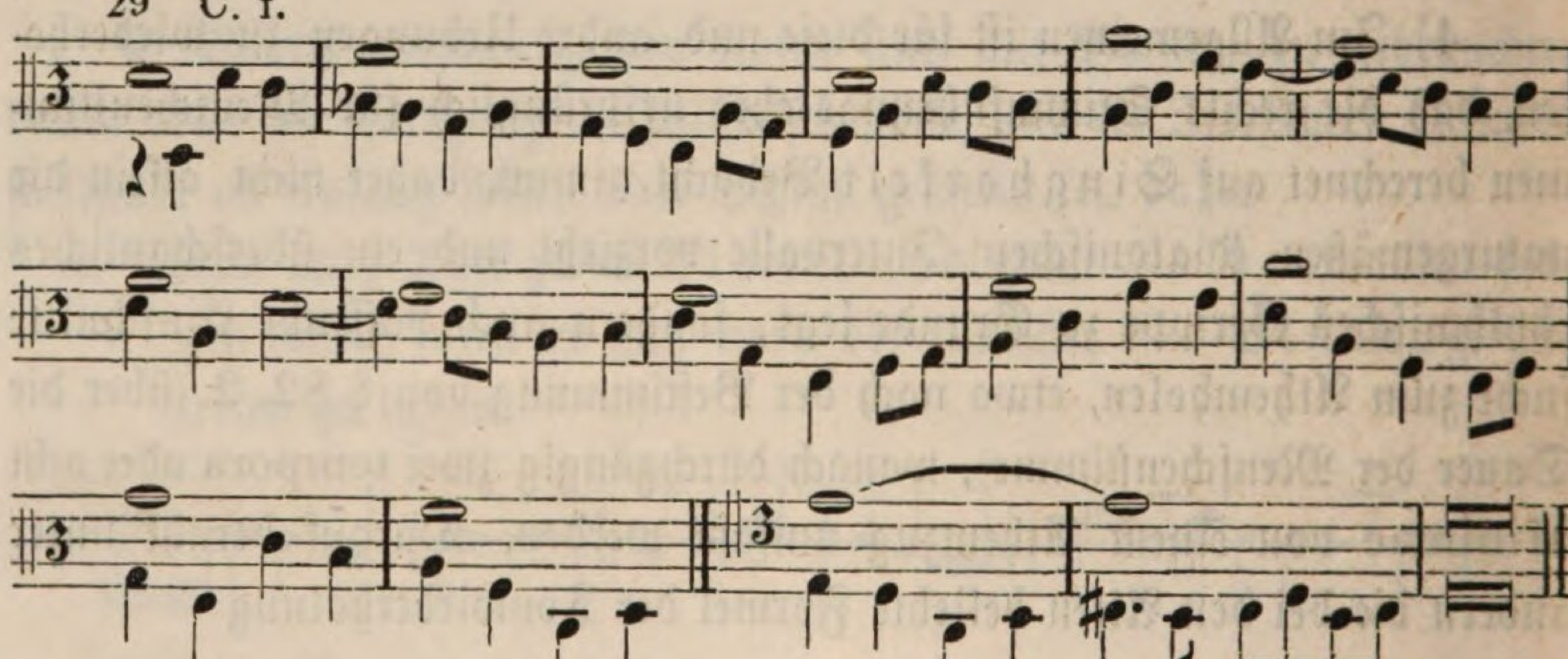


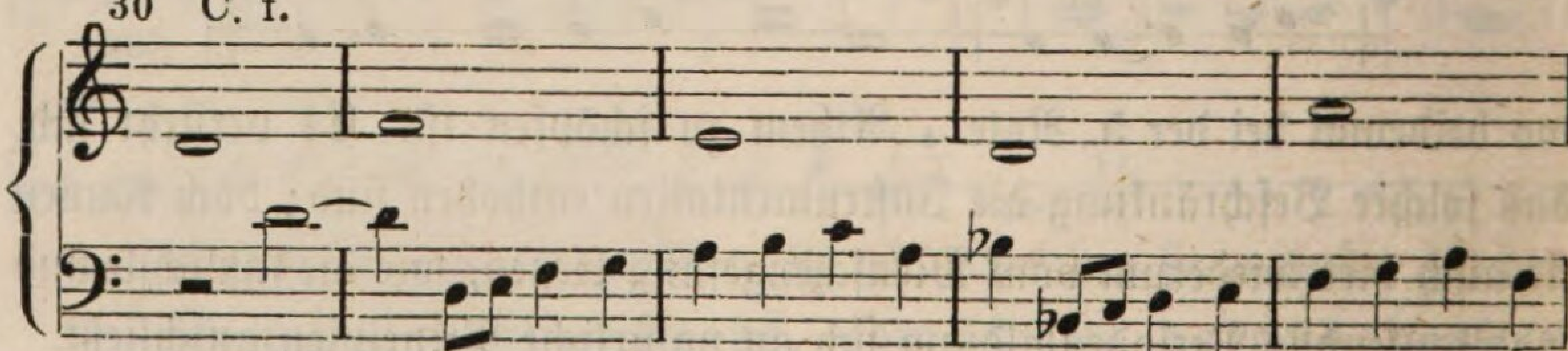
wo beidemal bei der 5. Note + Athem zu schöpfen ist. Es versteht sich, daß solcher Beschränkung die Instrumentalien enthoben sind; doch können sie auch hier wiederum vom Menschengesang lernen, wie die faßlichste und wohllautendste Periodenbildung sich an natürliche Principien anschließt.

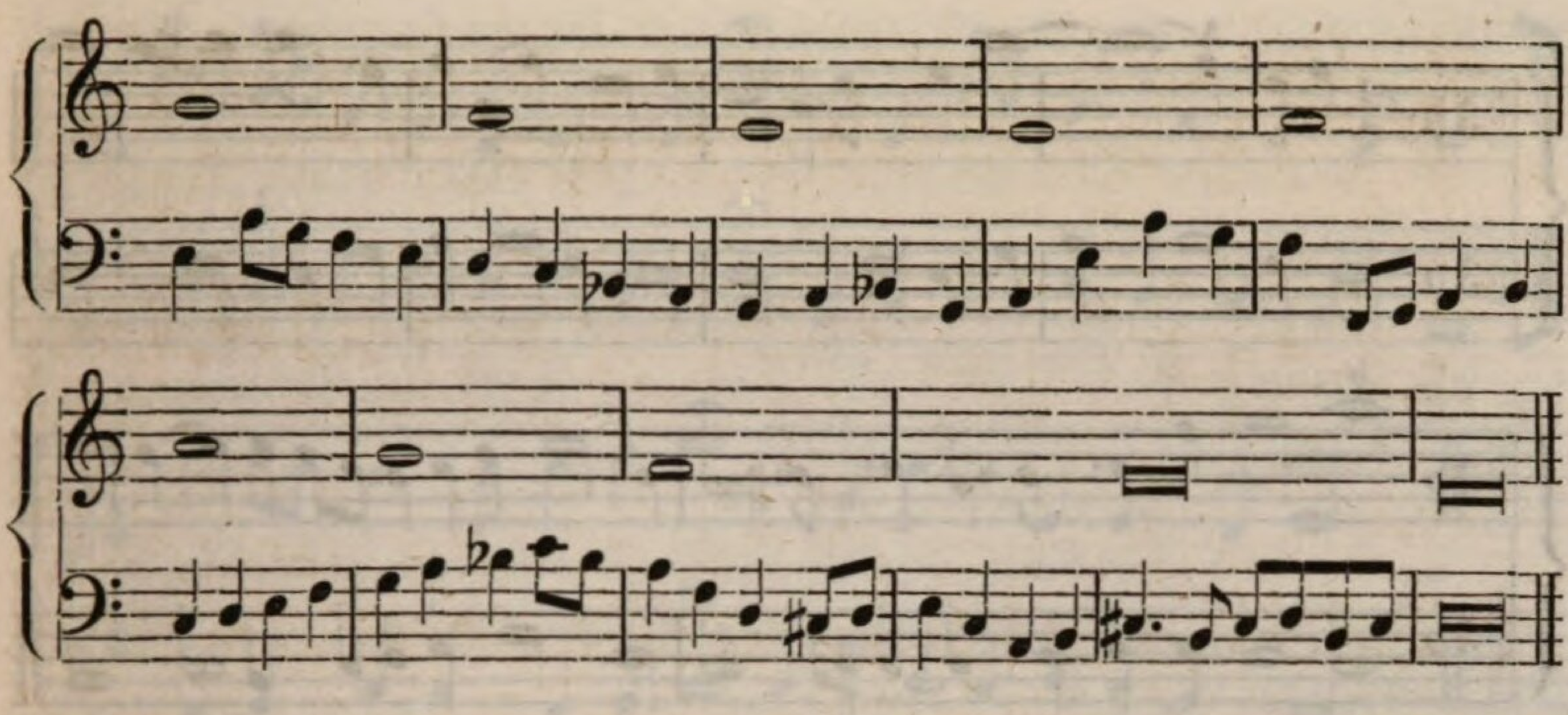
26



27 C. f.


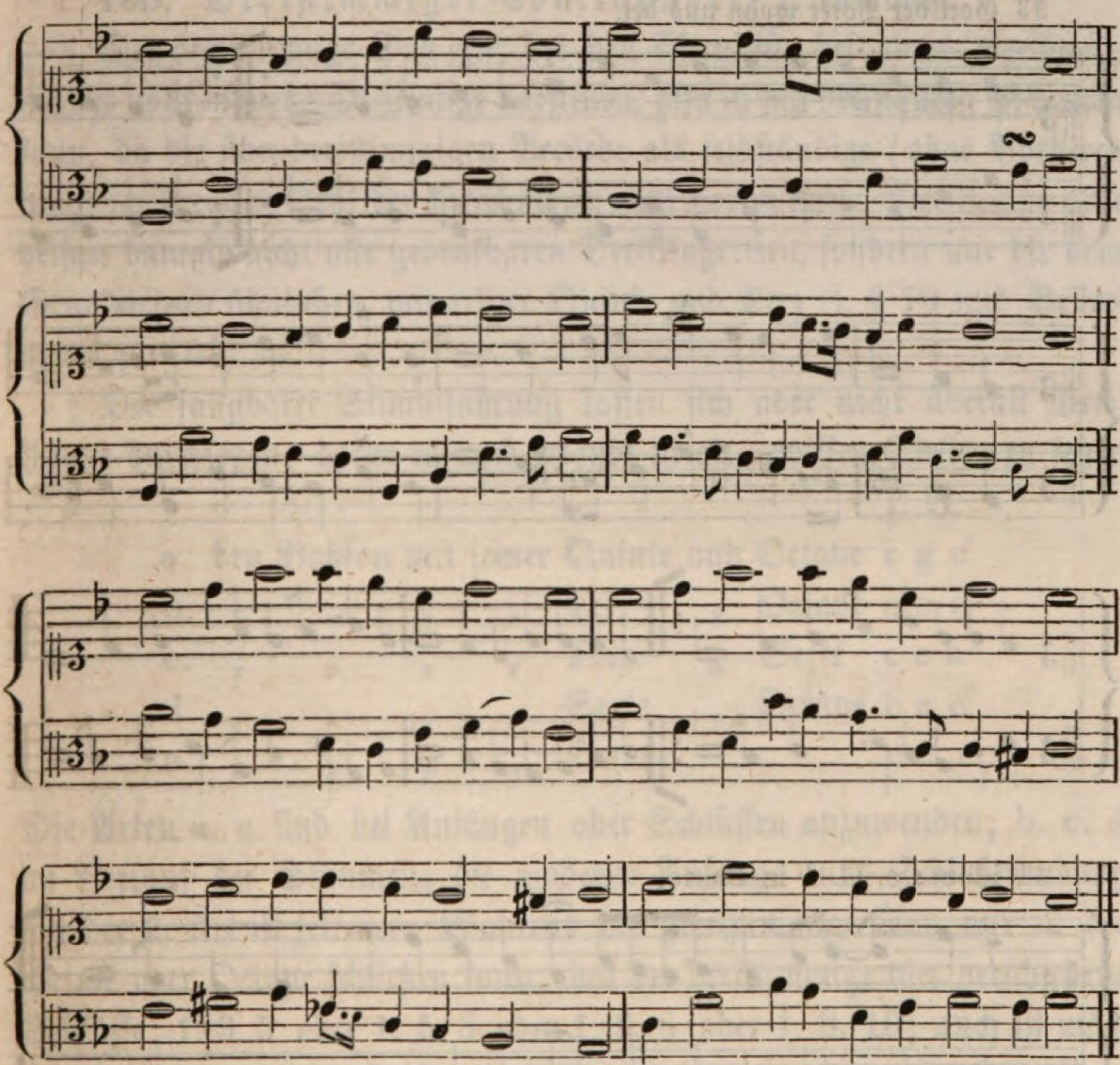

28



29 C. f.


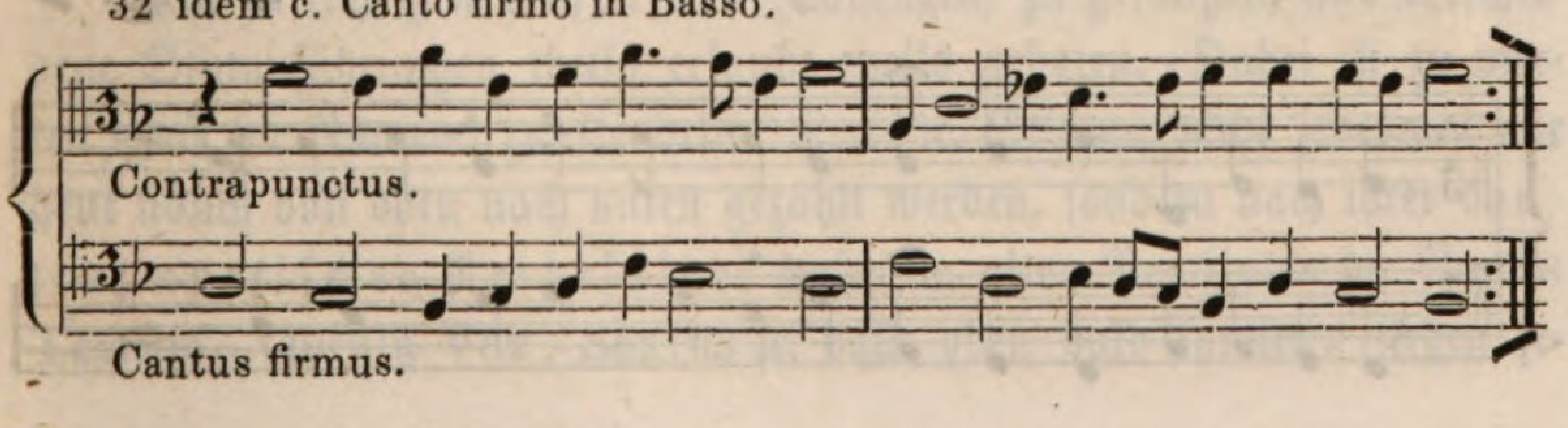
30 C. f.


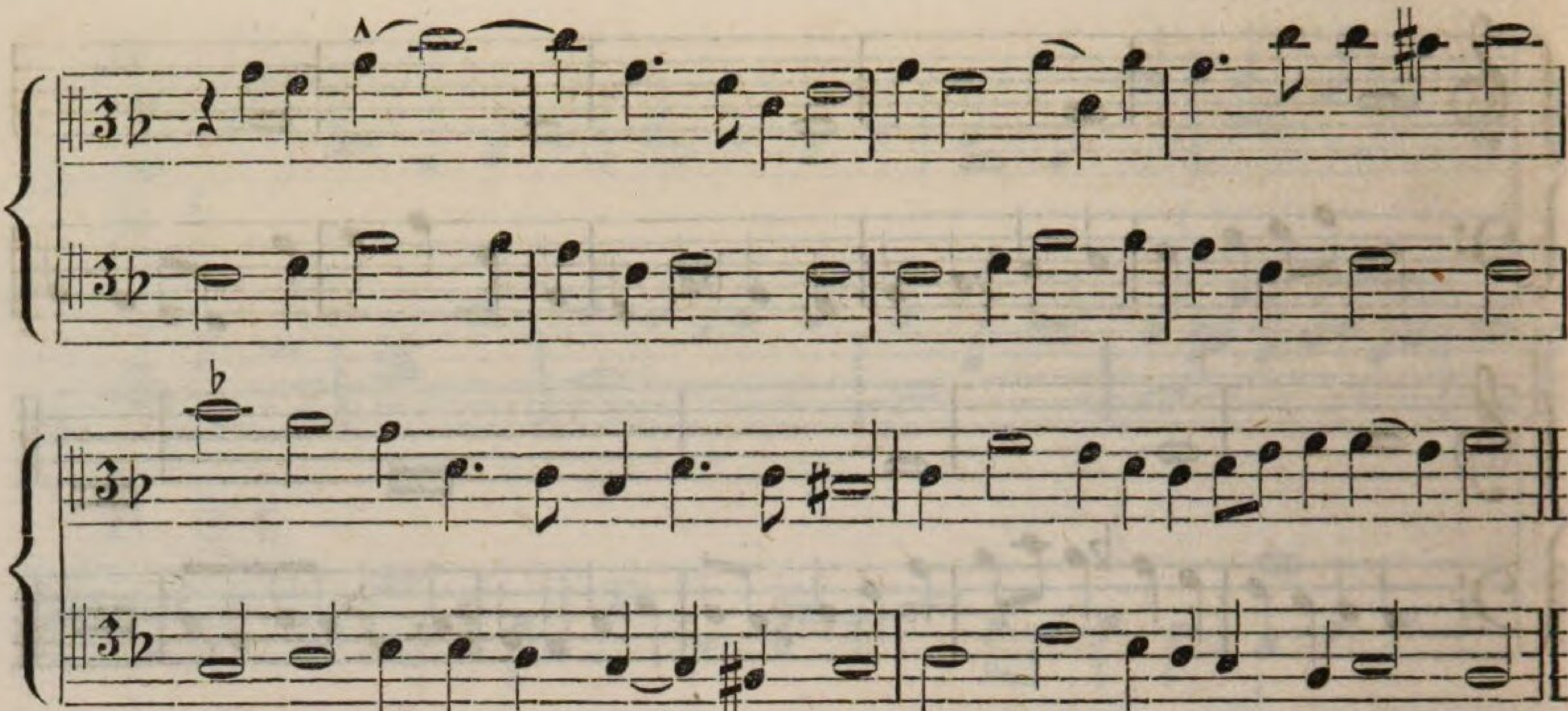


31 Schmücke dich o liebe Seele.



32 idem c. Canto firmo in Basso.

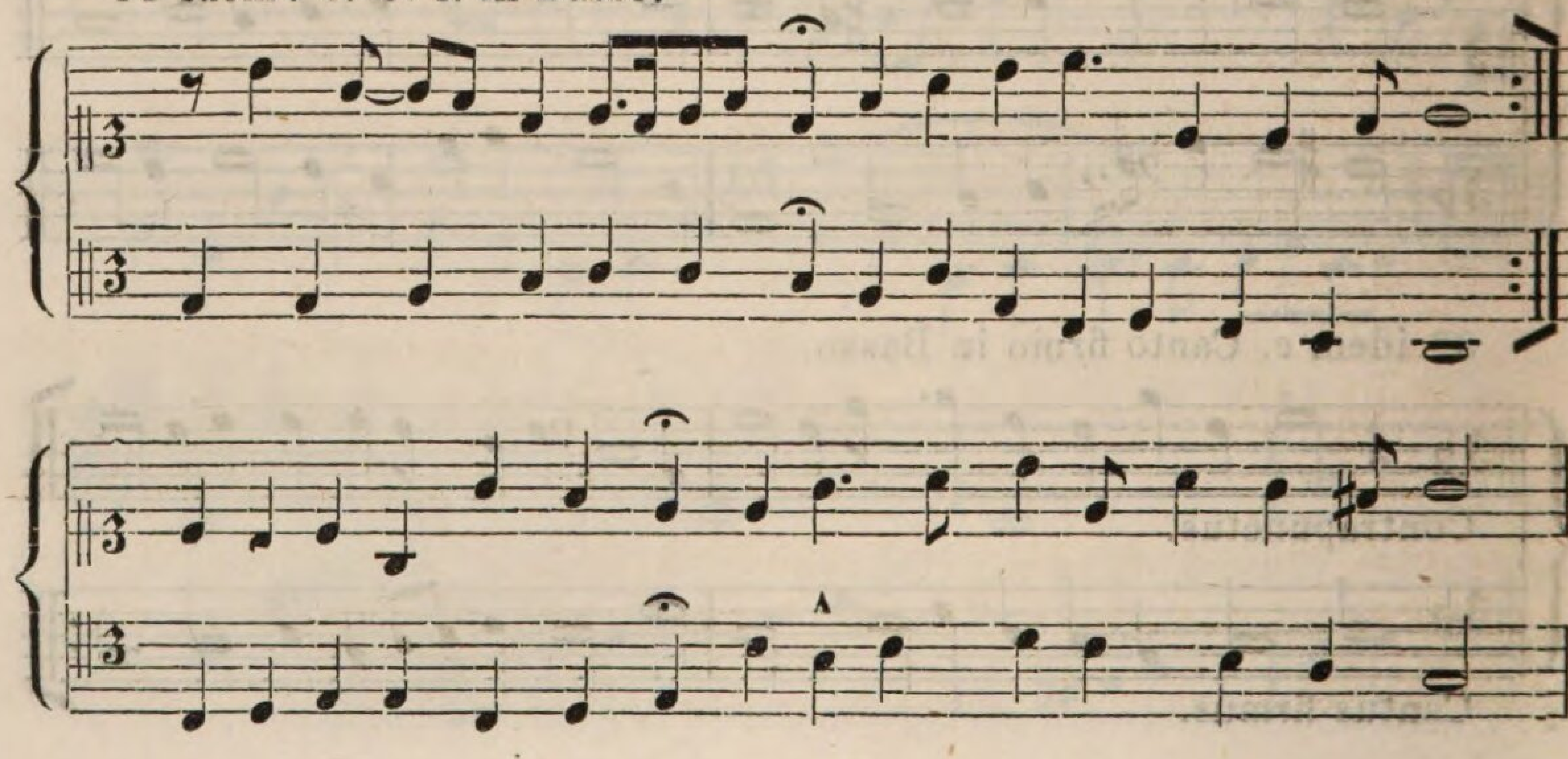


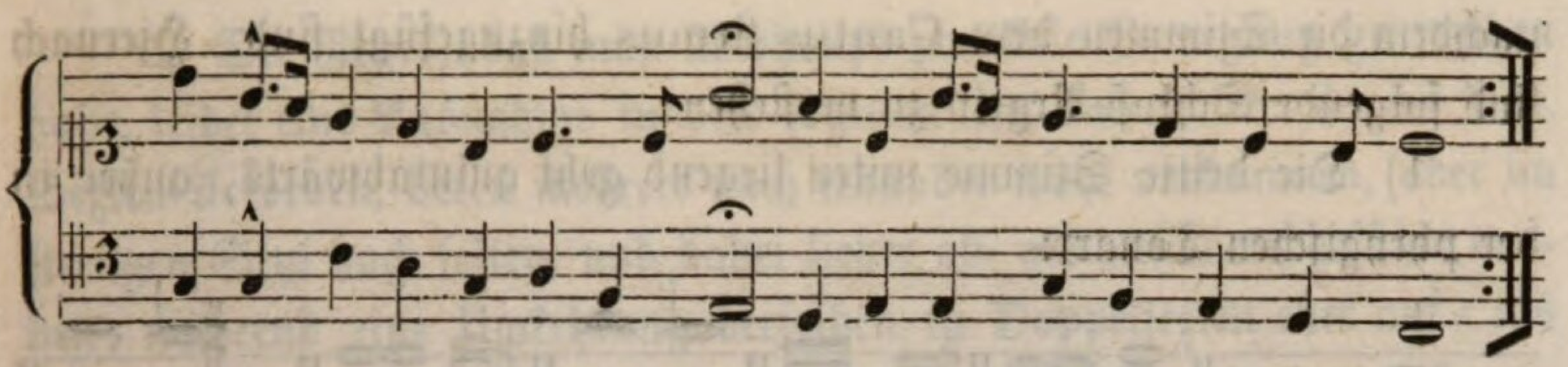


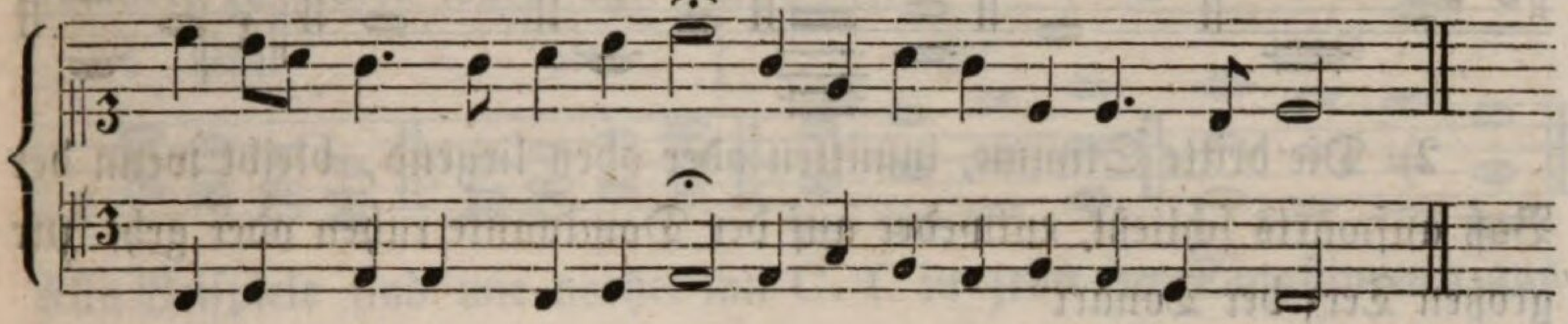
33 Gott der Vater wohn uns bei.



34 idem: c. C. f. in Basso.







**105. Dreistimmiger Contrapunct, I. Gattung.**

Der dreistimmige Satz gilt bei den Alten für besonders werthvoll, weil er vollkommene Dreiklänge darstellen, also in sich vollständig erscheinen kann, da die über-dreistimmigen Accorde als selbständige (ohne Vorbereitung) im strengen Styl der Kirchentöne nicht vorkommen. Dreiklänge aber heißen damals nicht alle gedenkbaren Dreiklingereien, sondern nur die dem Grundaccord ähnlichen, mit reiner Quinte und Terz (s. § 70 und Bellermann p. 102).

Bei sangbarer Stimmführung lassen sich aber nicht überall Dreiklänge durchsetzen, daher es auch erlaubt ist an gewissen Stellen zu setzen

| | | | z. B. |
|---|---|---|---|
| a. | den Baßton mit seiner Quinte | und Octave | c g c′ |
| b. | „ „ „ „ Terz | „ Octave | c e c′ |
| c. | „ „ „ „ Terz | „ Sexte | c e a |
| d. | „ „ „ „ Sexte | „ Octave | c a c′ |
| e. | „ „ „ „ Octave | . . . . . . | c c′ c′ |

Die Arten a. e sind bei Anfängen oder Schlüssen anzuwenden; b. c. d im Verlauf der Stimmen; die moderne Anfangs- und Schlußwendung mit der 2. Art ist seltener. Während der zweistimmige Satz nur in der Prime oder Octave schließen kann, hat der dreistimmige vier verschiedene Schlüsse: 1. 3. 5 oder 1. 5. 8 oder 1. 8. 8 oder 1. 8. 10; auch ist möglich, doch selten: 1. 5. 5 oder 1. 1. 5.

Um zu richtigen Schlüssen (Cadenzen) zu gelangen, sind verschiedene Stimmführungen theils erlaubt theils geboten. Dabei ist zu merken, daß die Namen: zweite dritte vierte ꝛc. Stimme nicht jedesmal wie heut üblich von oben nach unten gezählt werden, sondern nach ihrer contrapunctischen Reihefolge; daher in alten Partituren die Namen Tertius, Quinta Vox, Sextus ꝛc. bald oben bald inmitten stehen je-

nachdem die Stimmen dem Cantus firmus hinzugefügt sind. Hiernach sind folgende Schluß-Regeln zu verstehen:

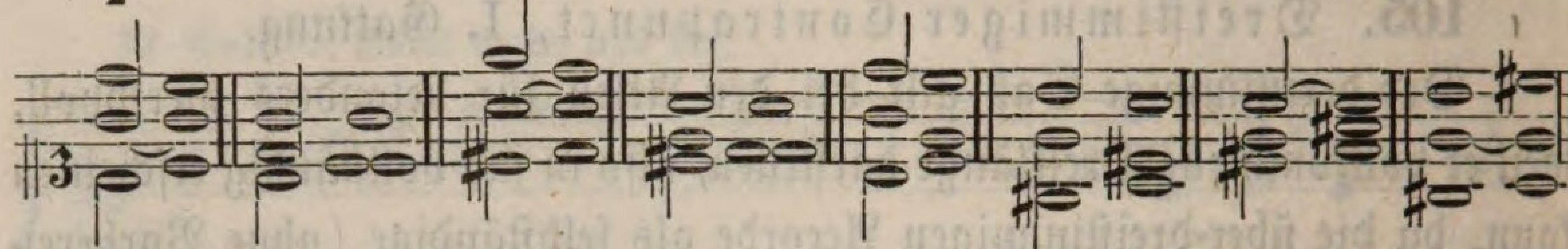
1) Die dritte Stimme unten liegend geht quintabwärts, außer in der phrygischen Tonart:

1



2) Die dritte Stimme, inmitten oder oben liegend, bleibt wenn der Baß aufwärts schließt, entweder auf der Dominante ruhen oder geht zur großen Terz der Tonart

2



3) Die phrygische Tonart (e f g a h c′ d′ e′) kann, weil sie des Dominant-Dreiklanges entbehrt, in den angegebenen Weisen nicht schließen. Phrygische Schlußfälle sind f—e oder d—e, d. h. mit auf- oder abwärts durch die Secunde schließendem Basse, und folgende Stimmführungen denkbar

3




von denen die fünf ersten brauchbar und beliebt, die sechste und siebente möglich aber selten, die achte unbrauchbar ist, weil sie eine unaufgelöste Dissonanz vor dem Schlusse darbietet.

4) Bei wachsender Vielstimmigkeit mehrt sich das Bedürfniß nach freierer Bewegung, daher im dreistimmigen Satze zuweilen erlaubt wird was der zweistimmige Satz nicht darf, z. B. zur vollkommnen Consonanz in grader Bewegung gehen (gegen § 103 Regel 1), und zwar namentlich beim Quarten- oder Quintensprunge der Unterstimme, wenn eine andre Stimme secundenweis schreitet und durch den Sprung ein vollständiger Dreiklang entsteht.

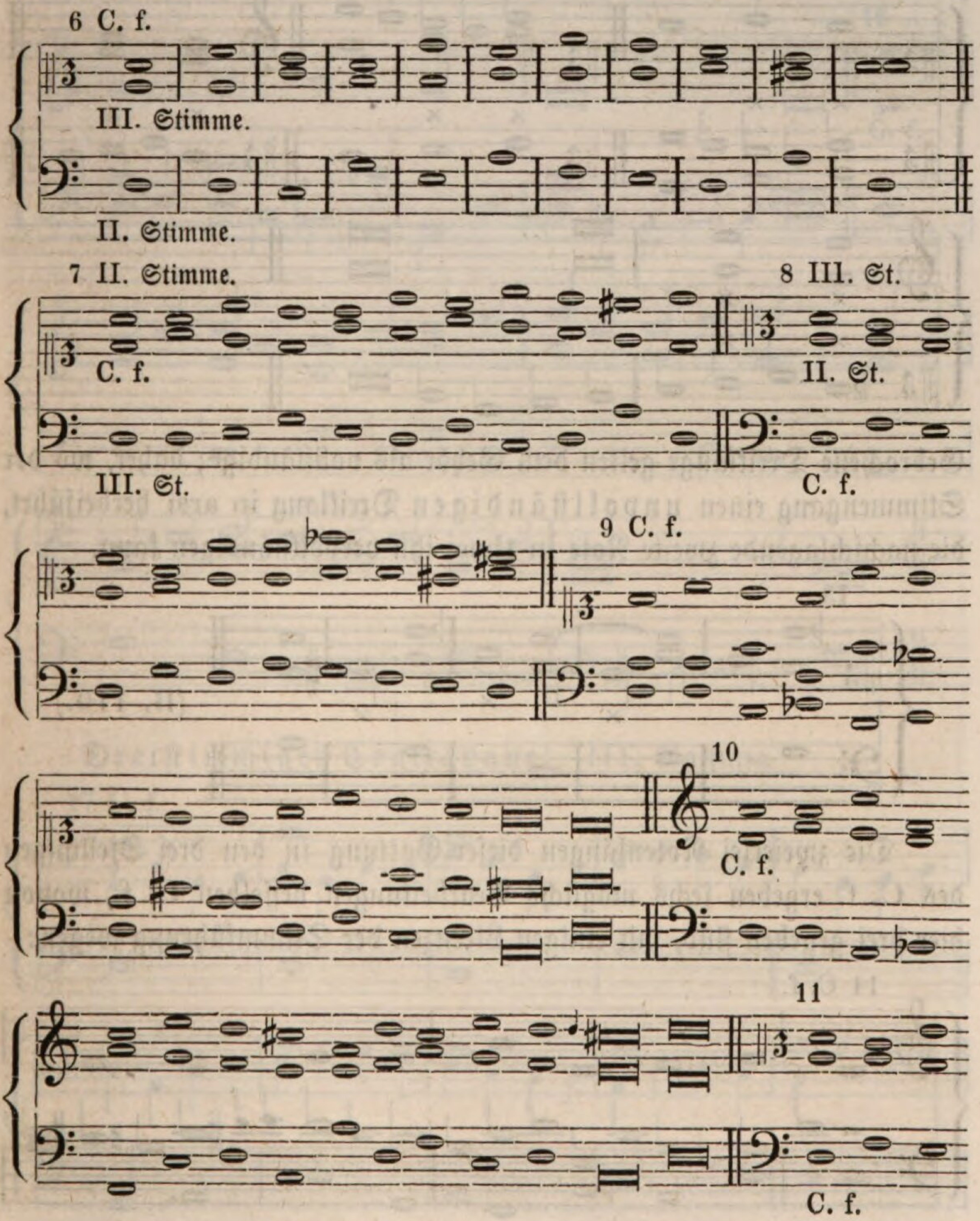
4

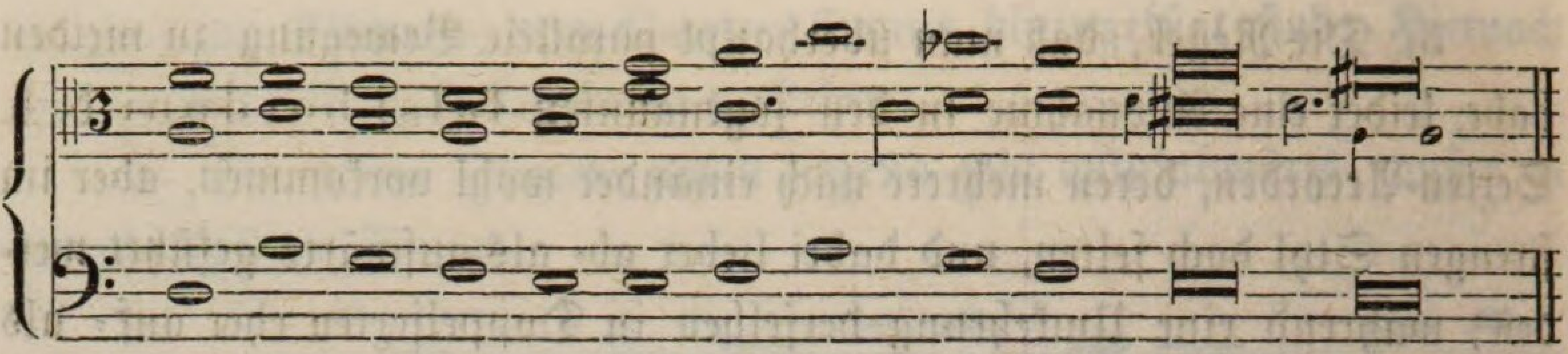


5) Die Regel, daß man überhaupt parallele Bewegung zu meiden habe, leidet eine Ausnahme in den sogenannten **falsi bordoni** d. h. Sexten-Accorden, deren mehrere nach einander wohl vorkommen, aber im strengen Styl doch selten, und dabei lieber ab- als aufwärts geführt werden, während eine Umkehrung derselben in Doppelsexten eher auf- als abwärts zu führen wäre (vgl. § 65. 66).




Alle Beispiele sind wie vorher mit C. f. in jeder der Singstimmen auszuführen.





Dreistimmiger Contrapunct, II. Gattung. Gegen die Regel der 2. Gattung des 2stimmigen Cp. tritt hier die Freiheit ein, gebrochene Quinten einander folgen zu lassen, wenn die quintirende Stimme dann in Einer Richtung schreitend fortgeht: wo dann das melodische Gewicht die harmonische Regel überwindet.

12



Gebrochene Dreiklänge gelten dem Gehör als vollständige; daher, wo der Stimmengang einen unvollständigen Dreiklang in arsi herbeiführt, die nachschlagende zweite Note in thesi ihn vervollständigen kann.

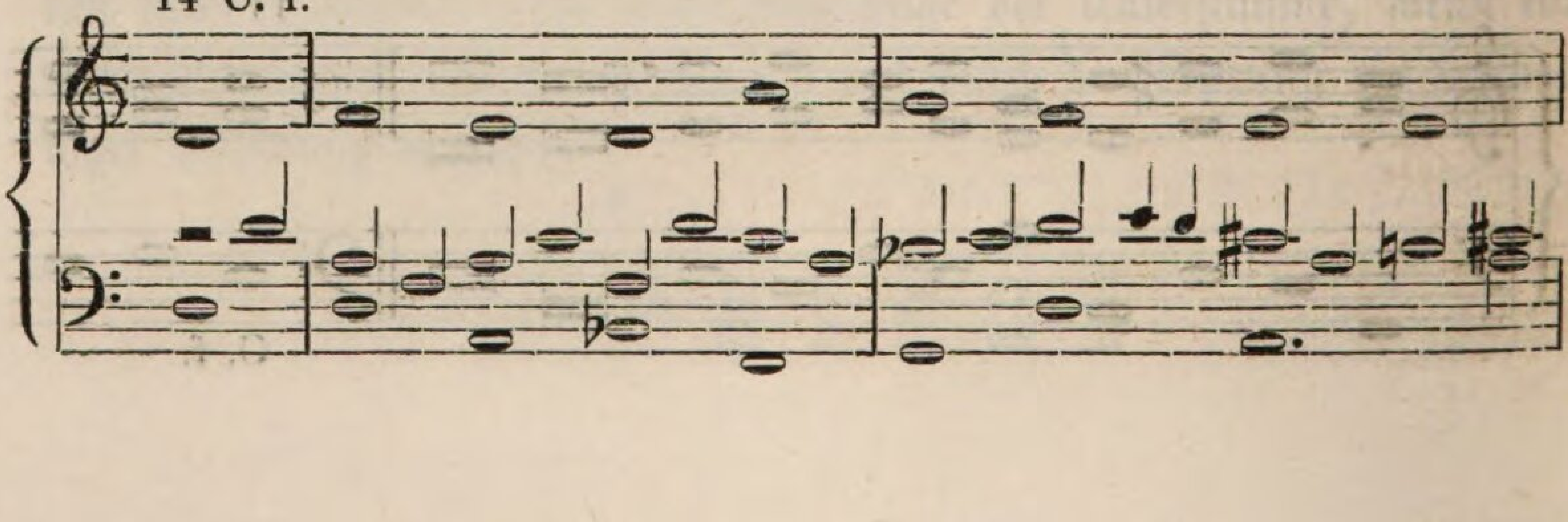
13



(B. 110.)

Die zweierlei Notenlängen dieser Gattung in den drei Stellungen des C. f. ergeben sechs mögliche Bearbeitungen desselben C. f., wovon hier drei gegeben sind, mit einigen Licenzen der Stimmführung wegen:

14 C. f.

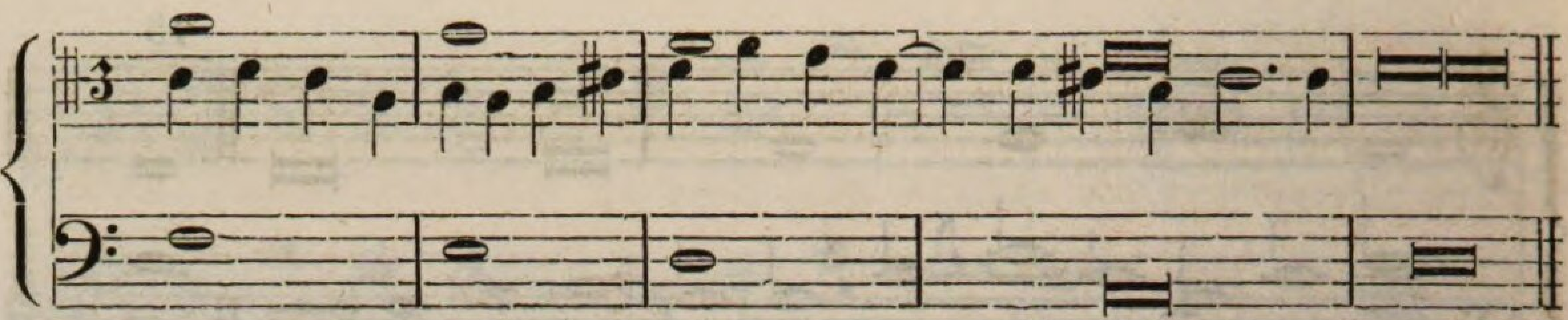




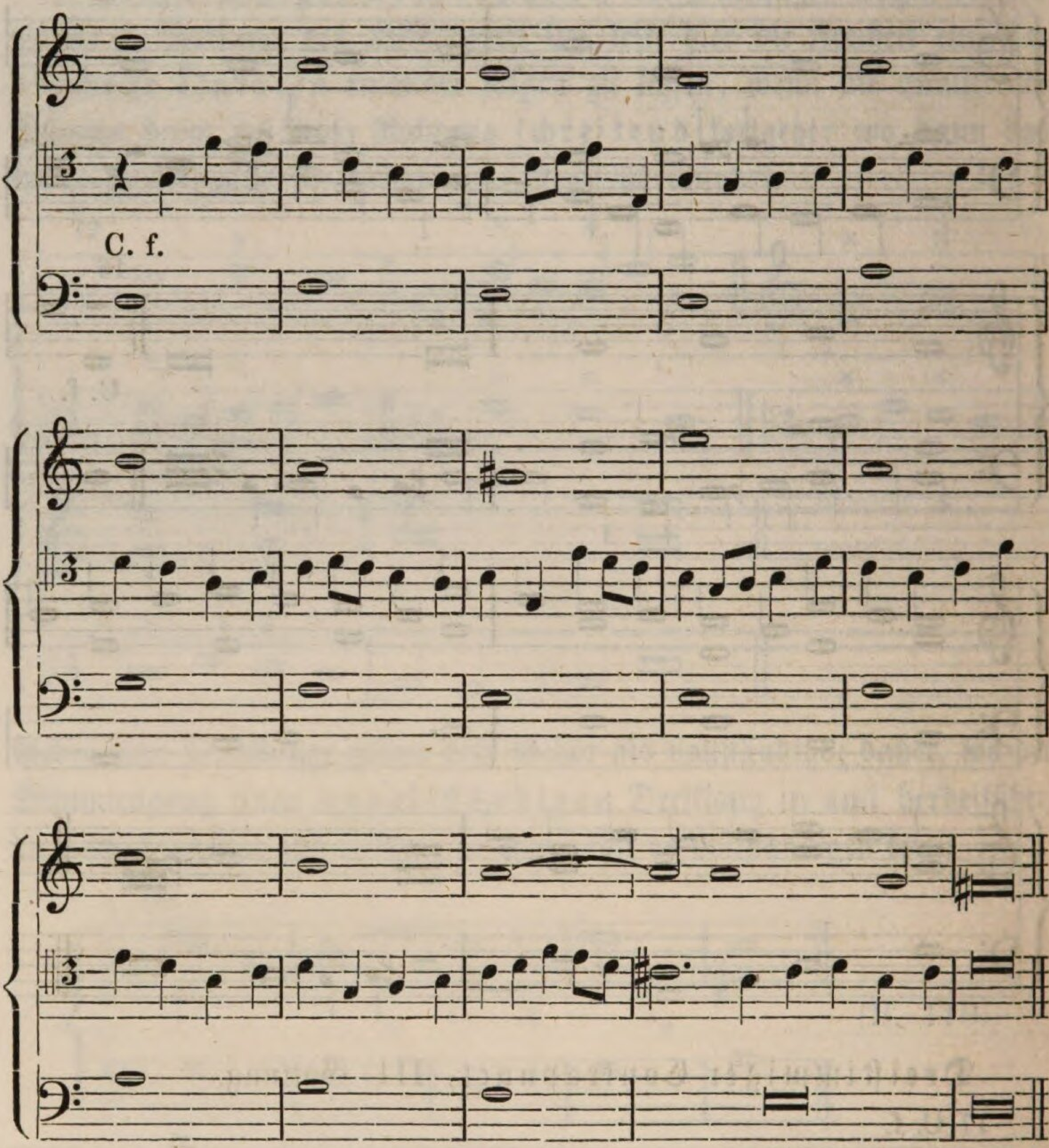

## Dreistimmiger Contrapunct, III. Gattung.

17 C. f.

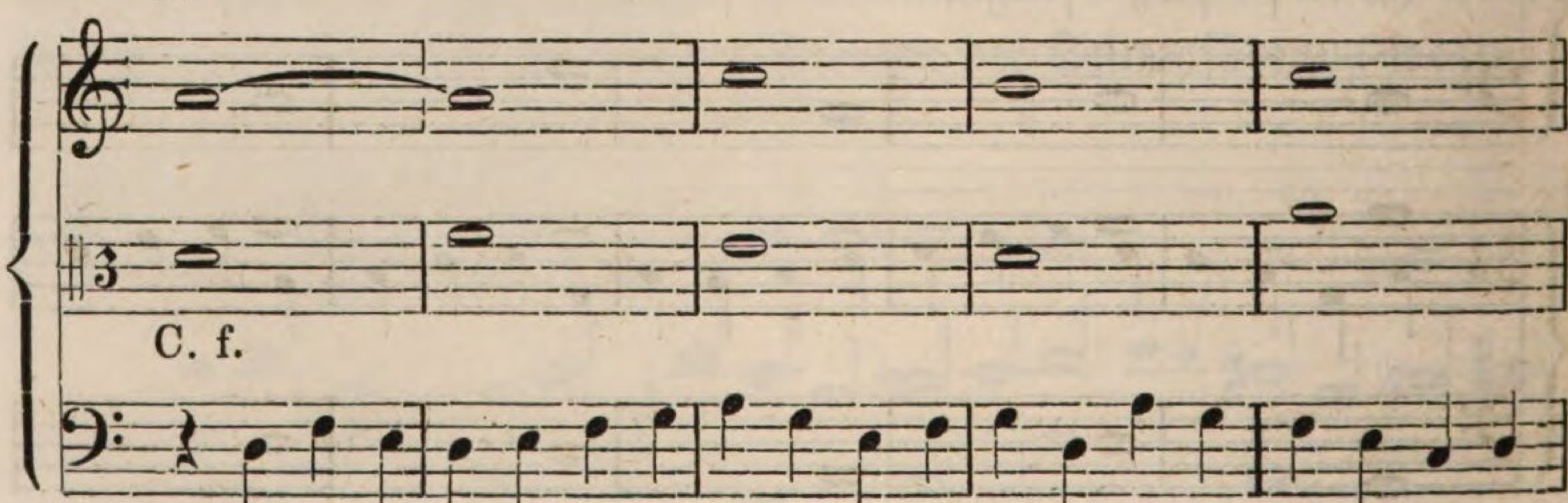


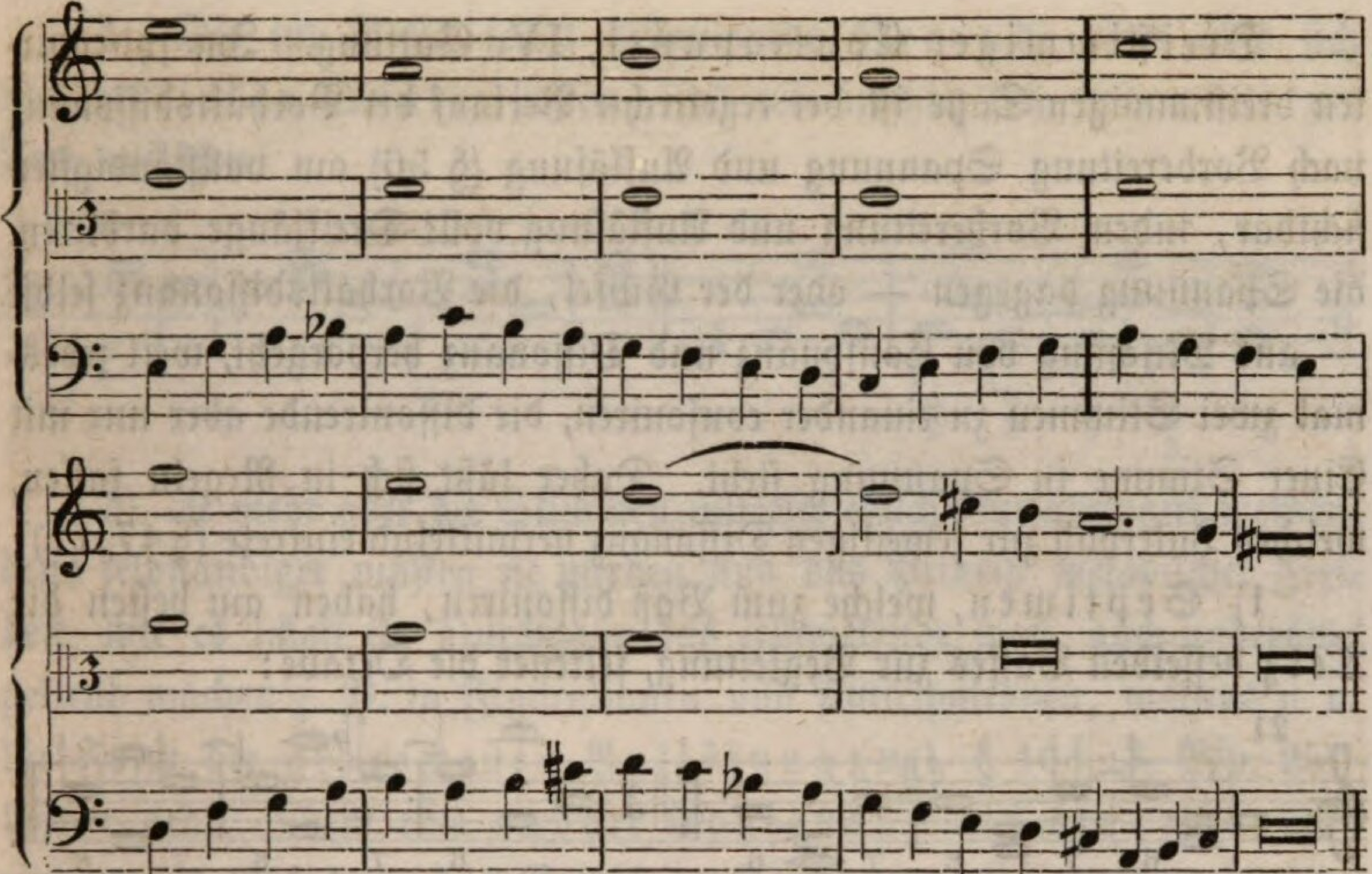


18




19





Die zweite und dritte Gattung durchgehends zu verbinden (wie in den beiden vorigen Beispielen aus Bedürfniß des Stimmenflusses zuweilen geschehen) ist äußerst schwierig.

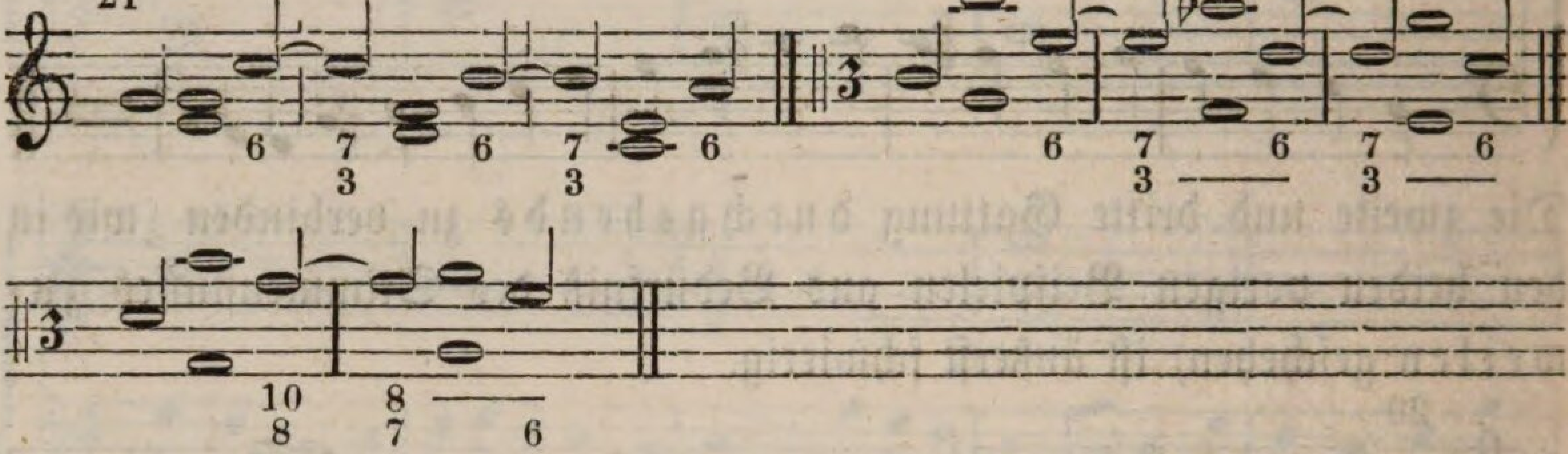
20



**Dreistimmiger Contrapunct, IV. Gattung.** Im syncopirten dreistimmigen Satze ist der regelrechte Verlauf der Vorhaltsdissonanz nach Vorbereitung Spannung und Auflösung (§ 56) am vollständigsten sichtbar, indem Vorbereitung und Auflösung volle Dreikläuge darbieten, die Spannung dagegen — oder der Gipfel, die Vorhaltsdissonanz selbst — aus Mischung von Consonanz und Dissonanz hervorgeht, weil jedesmal zwei Stimmen zu einander consoniren, die dissonirende aber nur mit Einer Stimme in Spannung steht. Daher läßt sich in Regeln fassen, welches Intervall zur jeweiligen Dissonanz vermittelnd eintrete (§ 47, 11):

1) Septimen, welche zum Baß dissoniren, haben am besten die Terz desselben Basses zur Begleitung, seltener die Octave:

21



2) Nonen dem Basse dissonirend werden von der Terz begleitet: ihre Vorbereitung geschieht am besten durch Gegenbewegung:

22



3) Die zum Baß dissonirende Quarte wird gewöhnlich von der Quinte desselben Basses begleitet, seltener von der Octave

23



Auch die zum Basse consonirende Quarte d. h. die Quartsexte, kann im 3stimmigen Satze vorkommen, aber nur indem sie schrittweise erreicht wird und dann im schlechten Tacttheil steht; geräth sie hierauf im guten Tacttheil in dissonirende Stellung, so löst sie sich wie andre Vorhalts-Quarten in die Terz:

24



4) Die im Basse selbst dissonirende Secunde muß über sich Quinte oder Quarte haben, und wie immer sich unterwärts zur Terz auflösen

25

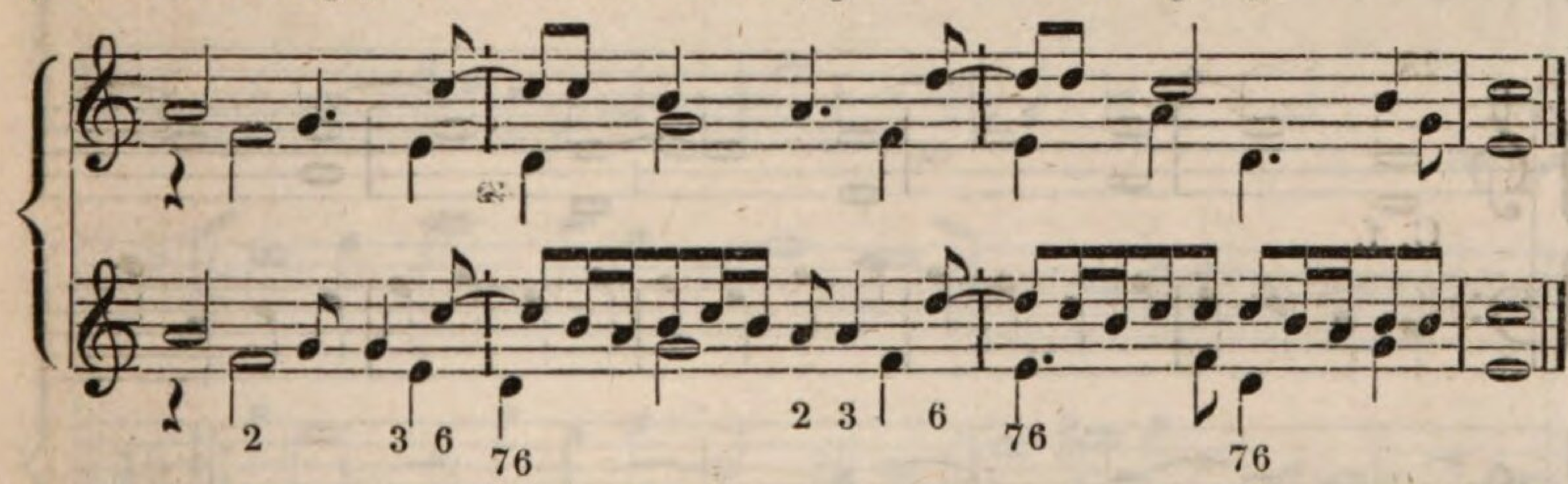



5) Je mehr aber die Stimmen unterschiedlich contrapungirt werden, desto selbständiger müssen sie werden und das Princip melodischer Freiheit, wie es schon im Durchgang das erstwirkende war, auch anderswo geltend machen z. B. in Figurationen und Anticipationen, woraus u. a. die Form der gebrochenen Auflösung (vgl. § 104, 3. Bsp. 25[a]) hervor geht, indem eine andere Consonanz als die erwartete eintritt: es muß dann das Gefühl der Lösung innerlich wirksam bleiben, während sie äußerlich umgangen oder vermieden ist, z. B.

26




Daß hier eine Art Prolepsis (Anticipation, Vorausnahme s. § 43) zu Grunde liege, merken wir an der figurativen Auslegung




Ein niedliches Beispiel hierzu bietet Haydns Lied vom Fleiße in den Jahreszeiten:

26[b]



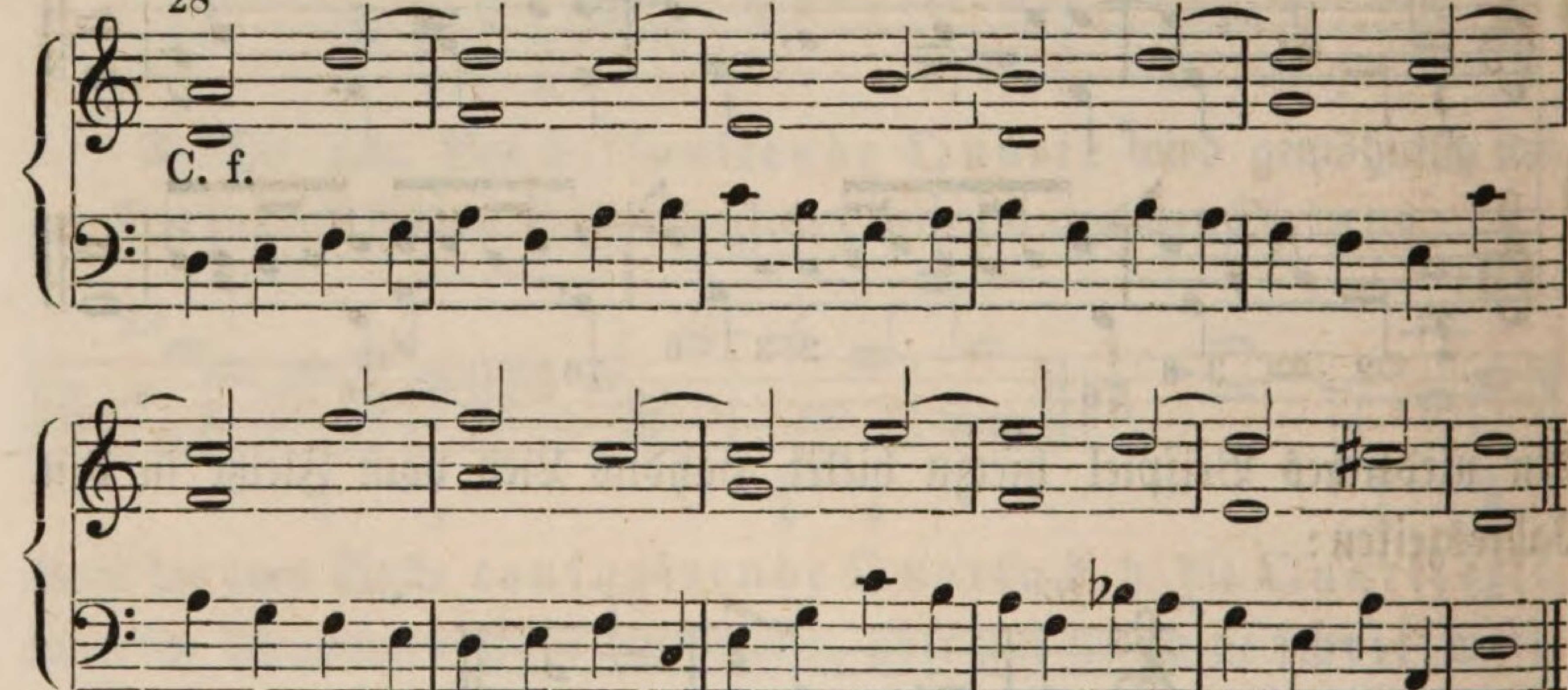
So ist die Auflösung zwar verhüllt aber doch regelmäßig vollzogen, die Secunde zur Terz und die Septime zur Sexte geworden. Es versteht sich von selbst, daß jede unerwartete oder gebrochene Auflösung so zu leiten ist, daß eine der schreitenden Stimmen den regelmäßigen Auflösungston wirklich bringt. Beispiele dieser neuen Freiheiten (No. 1—5) sind

27



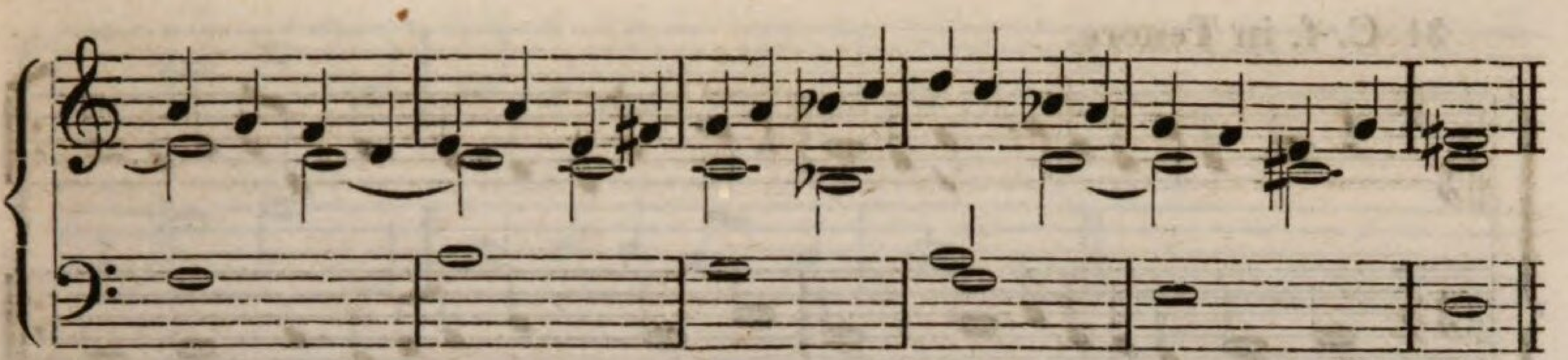

Beispiele der verbundenen III. und IV. Gattung mit Anwendung jener Freiheiten:

28

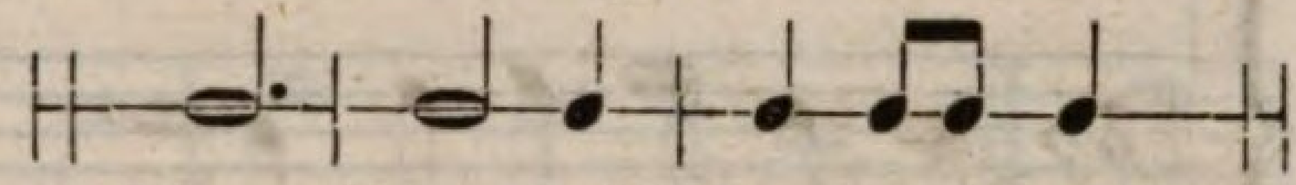



29





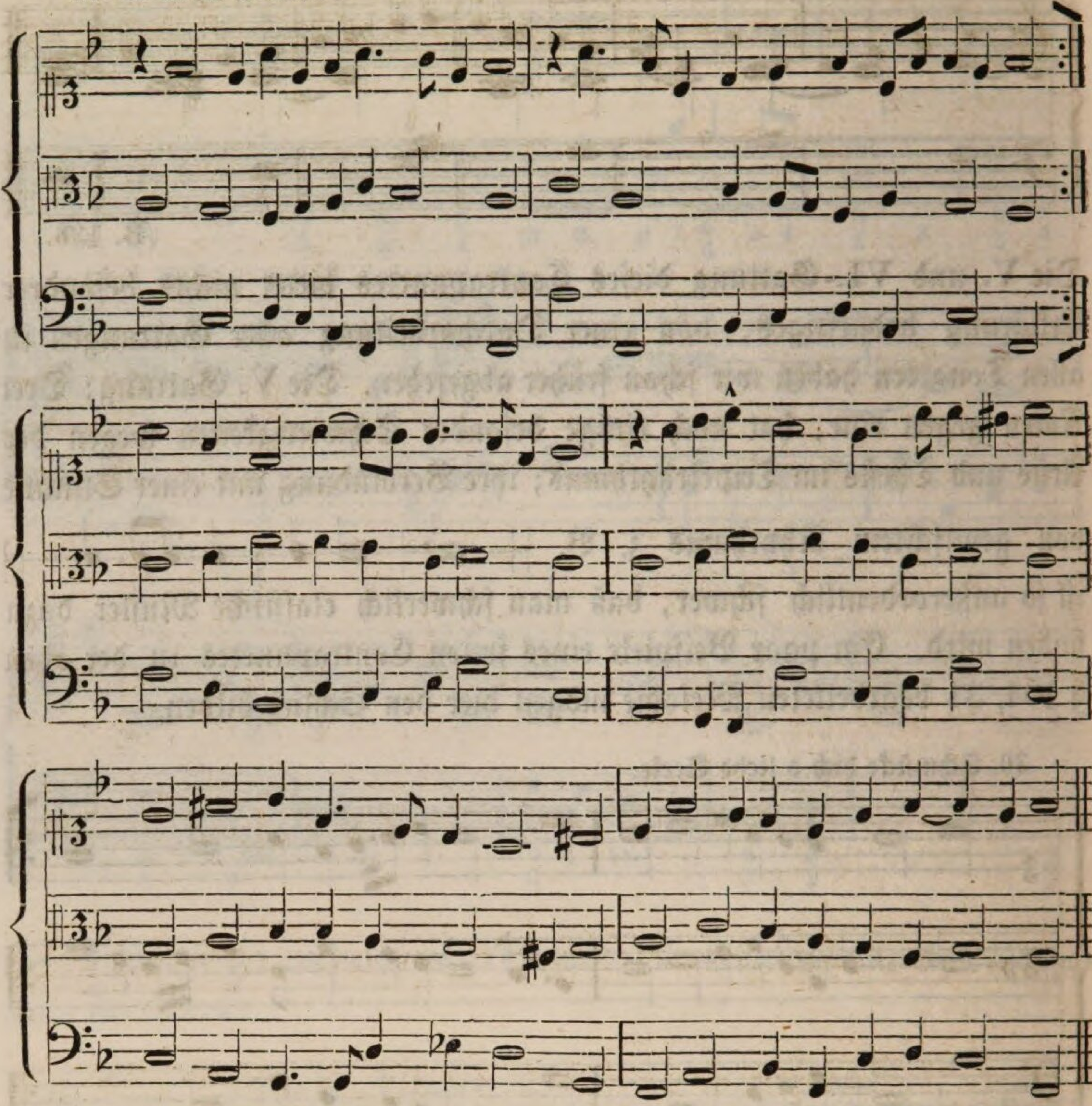
(B. 136.)

Die V. und VI. Gattung dieses Contrapunctes bietet nichts besondrer Erklärung bedürftiges; von einer Durcharbeitung aller Gattungen in allen Tonarten haben wir schon früher abgesehen. Die V. Gattung: Drei Noten gegen eine, hat noch einige besondre Schwierigkeiten wegen der Arsis und Thesis im Tripelrhythmus; ihre Verbindung mit einer Stimme von gemischtem Rhythmus z. B.  ist so außerordentlich schwer, daß man schwerlich classische Muster dazu finden wird. Ein paar Beispiele eines freien Contrapunctes zu der oben § 104, 31 bearbeiteten Melodie mögen hier den Schluß bilden.

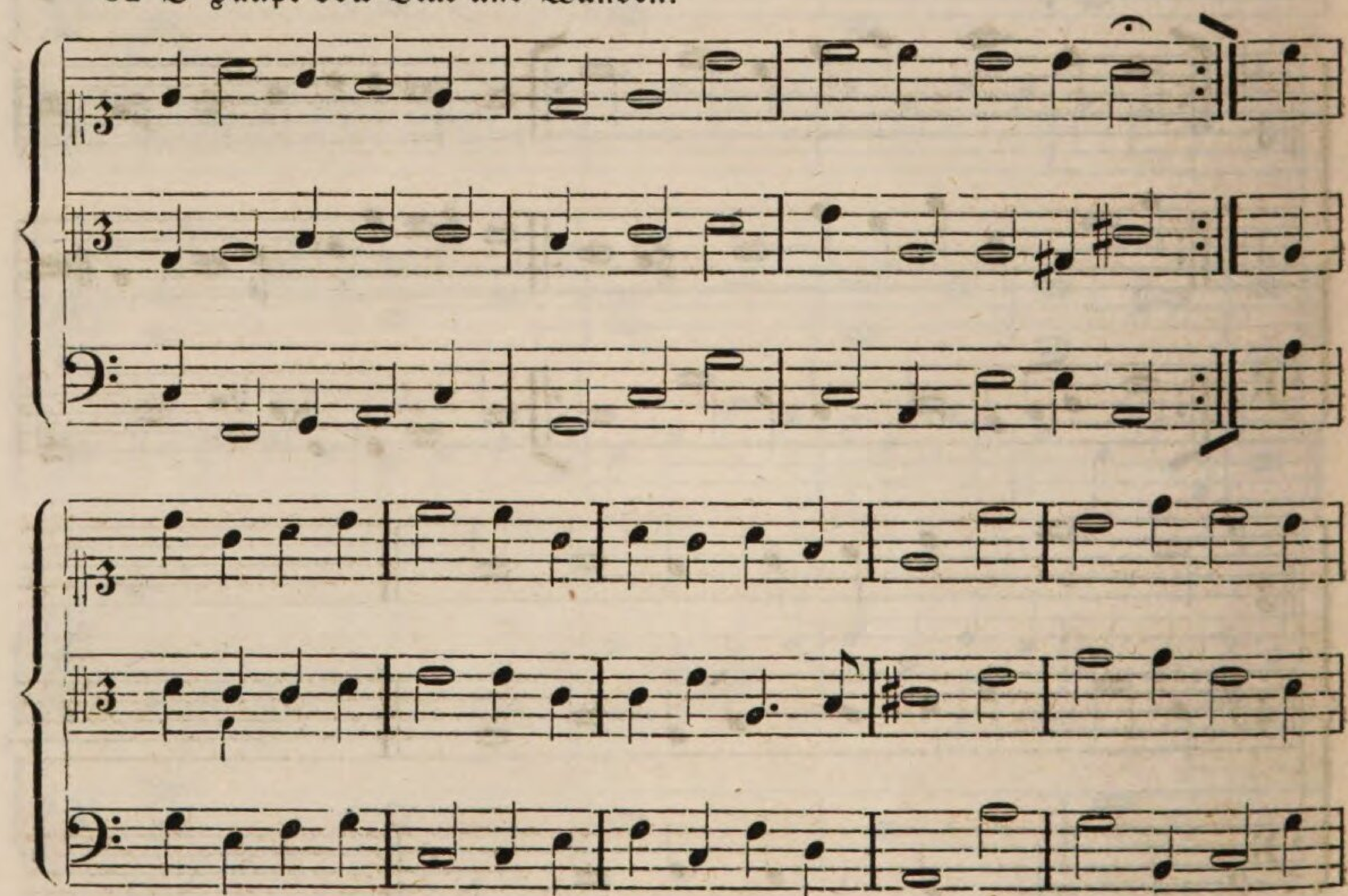
30 Schmücke dich o liebe Seele.

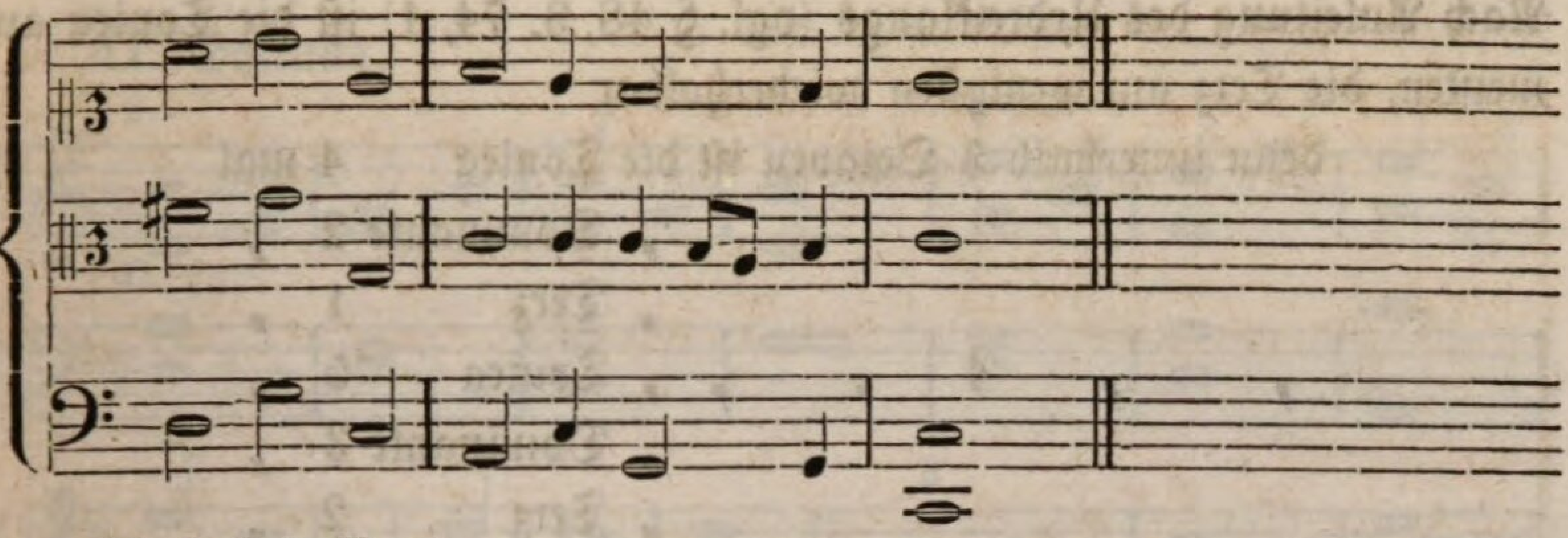


31 C. f. in Tenore.

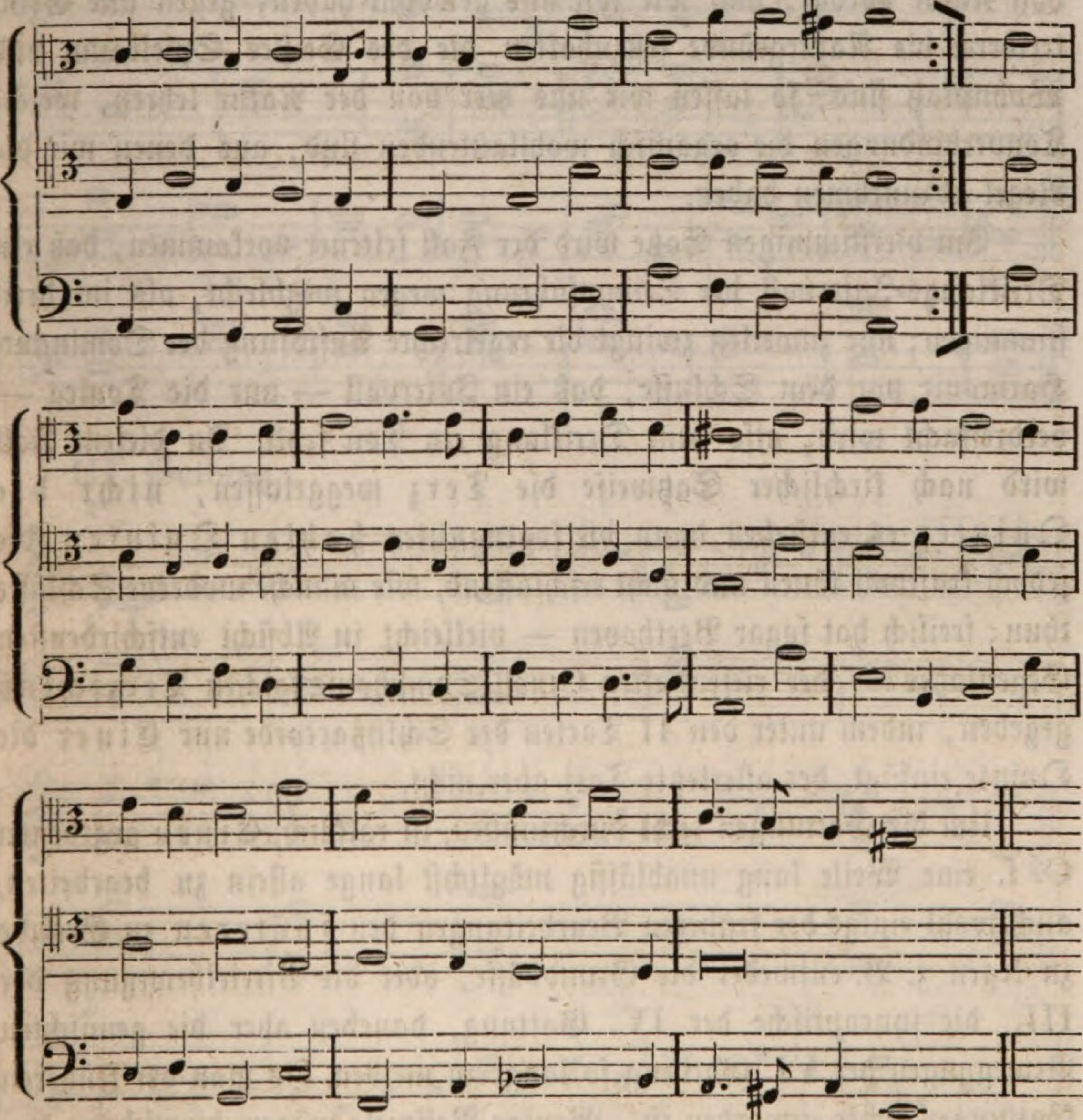


32 O Haupt voll Blut und Wunden.





33 C. f. in Tenore.



**106.** Seit Ausgang des 17. Jahrhunderts ist der vierstimmige Satz (§ 100) der beliebteste geworden, sowohl mit Rücksicht auf die seitdem üblicher werdenden vierstimmigen Accorde, als auch um den Dreiklangs-Harmonien größere Fülle, zuweilen auch nur vollklingende Schlüsse zu geben, was bei regelrechter Dreistimmigkeit nicht immer möglich ist.

Da bei allem Ueberdreistimmigen einzelne Accordtöne verdoppelt werden müssen, so ist zu erwägen, welche dazu die geeignetsten sind.

Nach Anleitung des Urdreiklangs (vgl. § 48, 3. 74, 1) ist die Tonica am meisten, die Terz am wenigsten wiederholbar

| | | | |
|---|---|---|---|
| denn innerhalb 3 Octaven ist die | Tonica | 4 | mal |
| „ | Dominante | 2 | „ |
| „ | Terz | 1 | „ |
| „ „ 4 „ „ „ | Tonica | 5 | „ |
| „ | Dominante | 3 | „ |
| „ | Terz | 2 | „ |

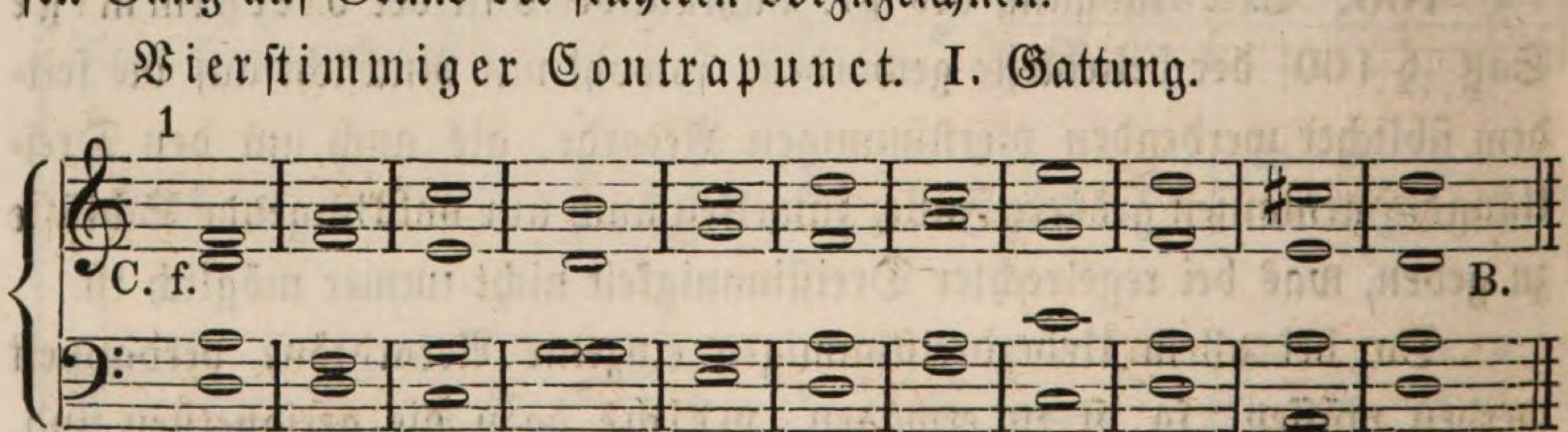
von Natur hörbar; und wie wir uns gewöhnt haben, gegen alle Geisttreiberei die Naturgründe festzuhalten die des Geistes Spielraum und Wohnplatz sind, so lassen wir uns hier von der Natur lehren, welche Tonverbindungen die organisch wohllautenden sind, aus denen wir die Regel abzunehmen haben.

Im vierstimmigen Satze wird der Fall seltener vorkommen, daß ein Dreiklangs-Intervall der Stimmführung wegen wegbleibt, als im dreistimmigen; nur zuweilen zwingt die regelrechte Auflösung der Dominant-Harmonie vor dem Schlusse, daß ein Intervall — nur die Tonica — verdreifacht wird, also dem Dreiklang ein Ton fehlt. In diesem Fall wird nach kirchlicher Satzweise die Terz weggelassen, nicht die Quinte: es entstehen dann die sogenannten hohlen Quinten, die jedoch kraftvoll tönen und nicht erschlaffend, wie manche moderne Schlüsse thun; freilich hat sogar Beethoven — vielleicht in Absicht entschiedensten Gegensatzes — der riesenhaften Cmoll-Symphonie solchen Terzschluß gegeben, indem unter den 41 Tacten der Schlußaccorde nur Einer die Quinte einfügt, der allerletzte Tact aber nicht.

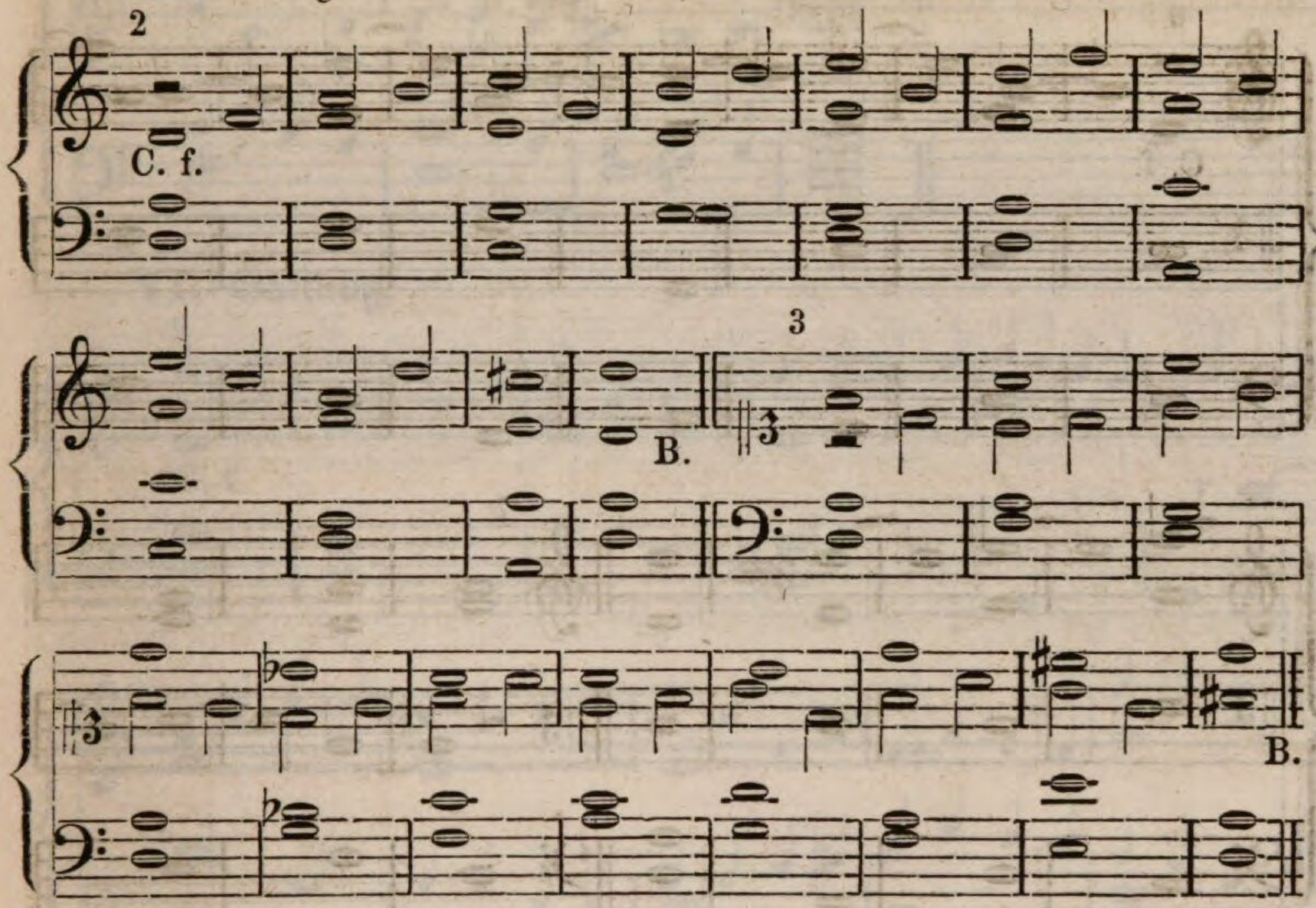
Um die Gattungen recht durchzuüben, ist räthlich, Einen gegebenen C. f. eine Weile lang unabläßig möglichst lange allein zu bearbeiten, auch wohl einige der früheren Bearbeitungen den späteren zu Grunde zu legen z. B. entweder die Grundbässe, oder die Viertelbewegung der III., die syncoptische der IV. Gattung, daneben aber die gemischten Bewegungen der VI. Gattung so lange zu meiden, bis man der früheren Gattungen sicher geworden ist. Wenige Beispiele mögen hinreichen, diesen Gang auf Grund der früheren vorzuzeichnen.

Vierstimmiger Contrapunct. I. Gattung.

1



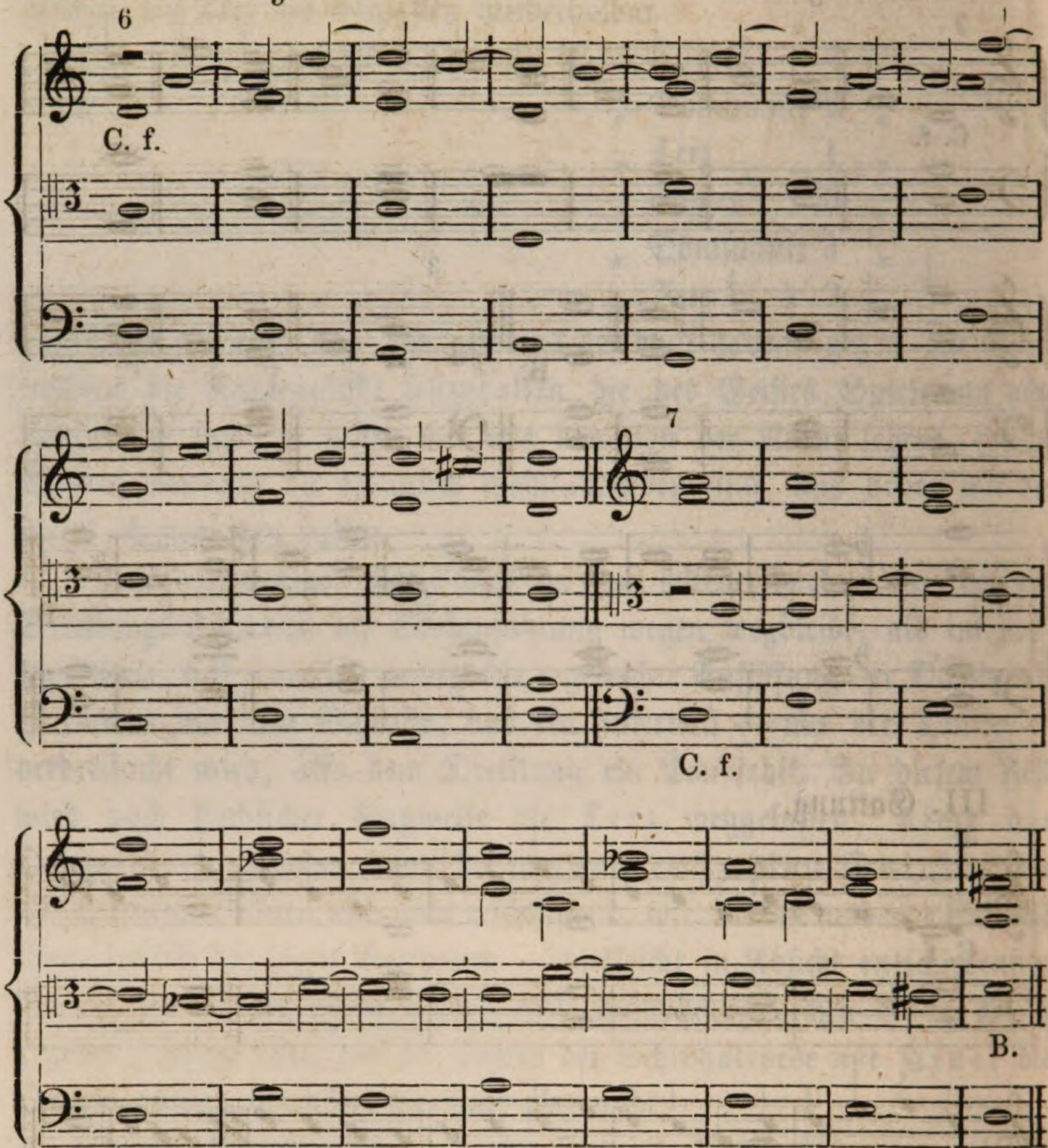
## II. Gattung.




## III. Gattung.

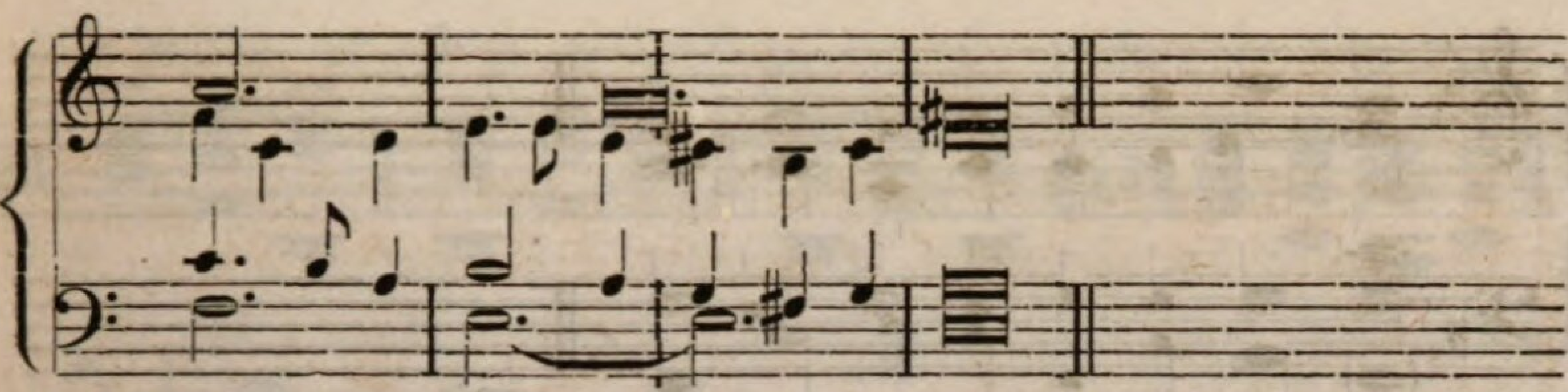


## IV. Gattung.




## V. Gattung.



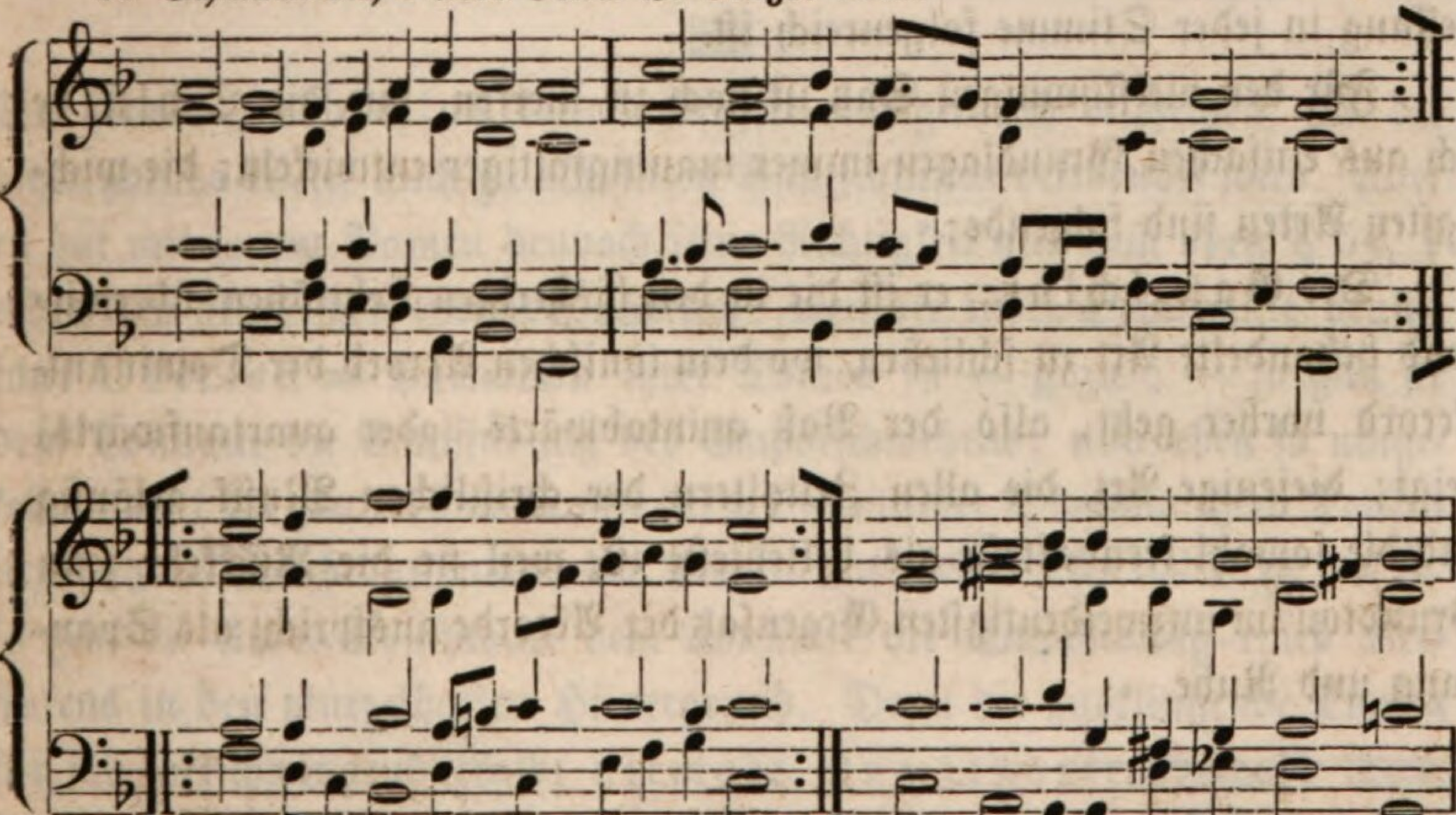


VI. Gattung.

9

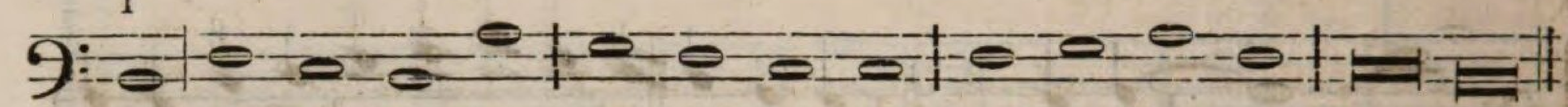



10 Schmücke dich o liebe Seele. J. Crüger 1649.





**107.** Die Uebungen im zwei- und mehrstimmigen Contrapunct, die der angehende Künstler unablässig durch zu führen hat, können durch Trockenheit ermüden, zumal wenn sie an ein bestimmtes Thema ohne rhythmische Bedeutsamkeit längere Zeit gebunden sind: ein immerhin stärkendes Bad in Eiswasser für starke Nerven, dem Unberufene fern bleiben. Neben jenen Haupt-Uebungen müssen jedoch andere her gehen von eigentlich liedhafter Art; wie denn in den vorigen Paragraphen mehrmals die Melodie



zu Grunde gelegt ist, ein Auszug aus der Choral-Weise: Wir Christenleut, von 1589 [1]. Diese und ähnliche aus dem kirchlichen Zeitalter sind bei allen contrapunctischen Arbeiten die besten Grundlagen, jedenfalls den späteren Melodien weit vorzuziehen; jene ersteren sind von deutschen Meistern bis in Bachs Zeitalter reichlich ausgebeutet für einfachen und doppelten Contrapunct, für canonische und liedhafte und variirende Weise. Es ist gut, anfangs viel tüchtige Muster abschreiben, auswendig lernen, und danach erst frei umgestalten, wobei man dann der Verantwortlichkeit recht inne wird, da jede einzelne Note ihr Eigenleben hat, und jede Umstellung in jeder Stimme folgenreich ist.

Für den vielstimmigen Satz ist noch zu merken, wie die Schlüsse sich aus einfachen Grundlagen immer mannigfaltiger entwickeln; die wichtigsten Arten sind folgende:

Der Ganzschluß; er ist die in den bisherigen Lehrsätzen überwiegend behandelte Art zu schließen, wo dem tonischen Accord der Dominant-Accord vorher geht, also der Baß quintabwärts (oder quartaufwärts) steigt; diejenige Art, die allen Zeitaltern der christlichen Musik geläufig und die sowohl kernhafteste als beliebteste ist, weil sie die Rückkehr zum Grundton im unzweideutigsten Gegensatz der Accorde ausspricht als Spannung und Ruhe.

---

1) Heute mehr bekannt mit Gellerts Liede: Auf schicke dich.

2



Die hier gezeigten sind unsere Durschlüsse, der ionischen Kirchentonart am geläufigsten, aber auch der lydischen, dorischen und äolischen zukömmlich. Außer den bei a. b. c gezeigten sind mannigfache Variationen möglich durch Verzögerungen, Vorhalte, Melismen der Einzelstimmen, während der Kern erhalten bleibt, nämlich der Schlußgang: domin. — tonica. Unter obigen Beispielen erscheint b härter als die übrigen, nicht allein, weil es an Gegenbewegung mangelt, sondern aus einem tieferen Naturgrunde, der uns an den folgenden Halbschlüssen einleuchten wird.

Halbschluß ist ein solcher, der sich zur Oberdominante wendet, also den Baß quintaufwärts oder quartabwärts führt; es ist der mixolydische.

3


Der Name Halbschluß könnte insofern uneigentlich erscheinen, als die mixolydische Weise auch zu absoluten Ganzschlüssen verwendet wird. Aber es hat mit jenem Namen dennoch seine Richtigkeit aus dem oben § 54, 1 erörterten akustischen Grunde, nämlich: weil die Ober-Dominante akustischer Oberton = Partialton ihrer Tonica ist — g zu c — so gibt sie dem Tonsinne die Empfindung des Emporschwebens; und eben so umgekehrt: weil die Unter-Dominante nicht akustischer Oberton ihrer Tonica ist, sondern Combinationston der Tonica mit ihrer Sexte — F zu c a — so gibt die Unter-Dominante dem Tonsinne die Empfindung eines Versinkens in den wurzelhaften Hintergrund. Denn die ausklingende Tonica für sich fortschwingend ergibt niemals eine Quarte oberhalb ihrer, sondern nur eine Quinte nebst der Terz und Octave; also ist bei einmal

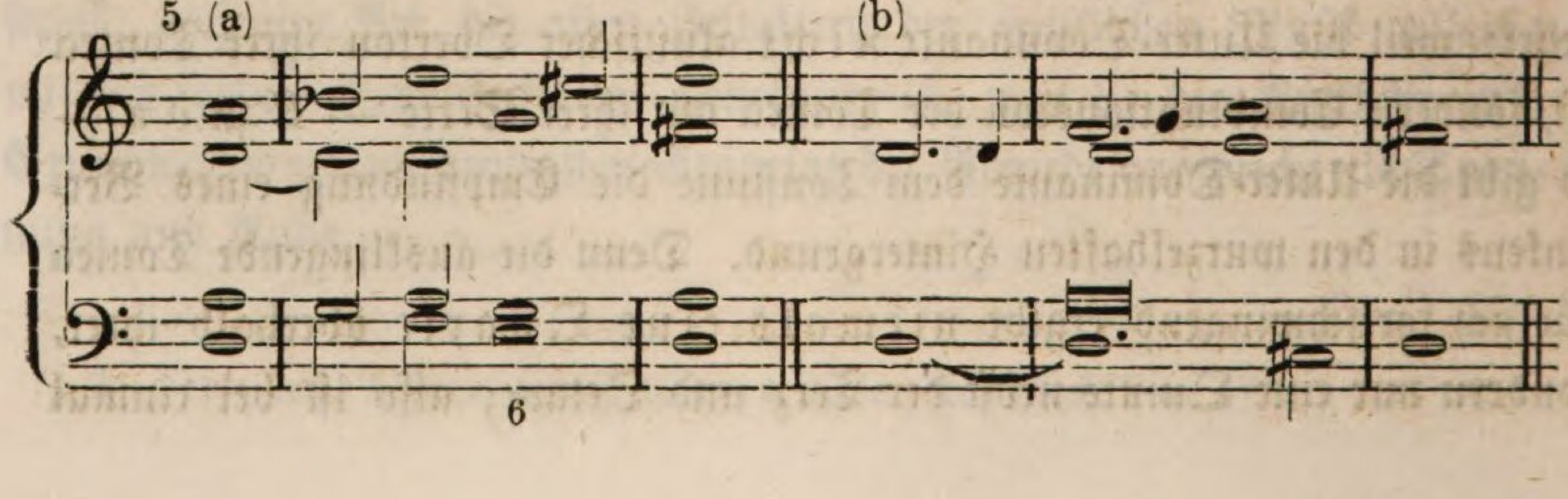
gesetzter und vorhandener Tonica die Rückkehr zu ihr der naturgemäße Schluß: g zu c. Geht aber die gesetzte Tonica C zu ihrer Unterquinte (dem F-Accorde) schließend, so scheint sie einem früheren stammhaften zuzustreben, also den Rang des herrschenden Tones aufzugeben. — Aus dem Gesagten folgt endlich, daß der Baßschritt zum Ganzschlusse am natürlichsten **abwärts** führt: g—c, und die aufwärtssteigende Baßclausel G—c etwas mehr Pathetisches, Gespanntes in sich trägt, daher wir sagen: der ionische Schluß führt den Baß **regelmäßig** quintabwärts.

**Trugschluß** ist ein Schluß, wo alle Stimmen sich zum Ganzschluß vorbereiten, und statt seiner ein diatonisch verwandter, **nicht** auf der Tonica, eintritt. Ein solcher darf nie das wirkliche Ende sein; auch hat er nur in größeren vielgliedrigen Sätzen seine Stelle, als wirkliche Zögerung, Aufhalt des erwarteten Grund-Accords, verursacht entweder durch musicalisch rhythmische Verhältnisse, oder durch außerhalb der Musik liegende dramatisch poetische Gründe.

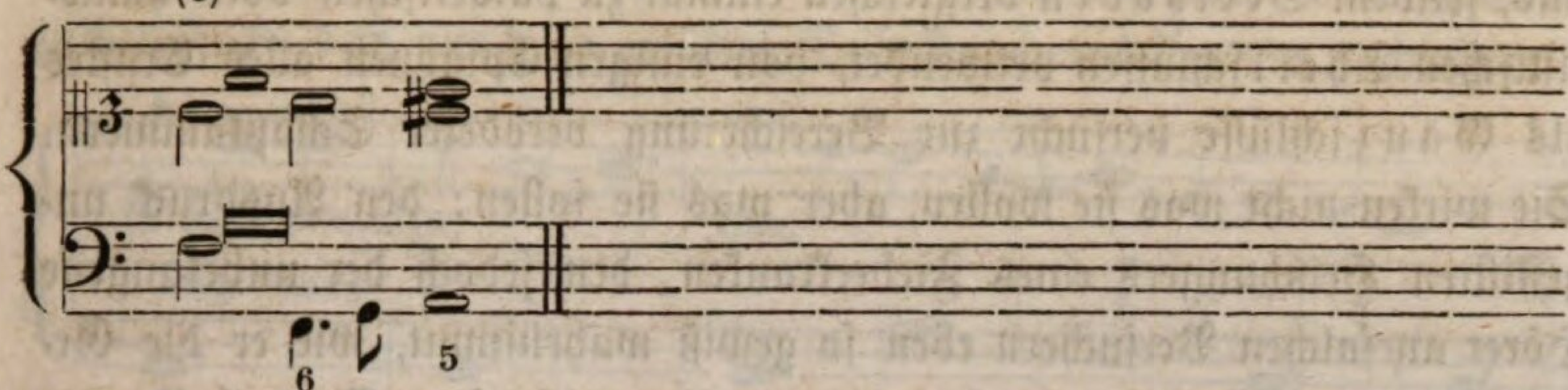



Die erste Art ist die häufigere und alterthümliche; die zweite eher eine Vermeidung des Schlusses als ein trügender Schluß; die dritte instrumental modern.

**Mittelschlüsse** sind solche, die keinen Grund-Accord (Dreiklang) vor dem Schlusse haben; angewendet werden sie bei Zeilenschlüssen der Chorale, oder bei wirklichen Schlüssen untergeordneter **Gliedsätze** in größeren (idealen) Ganzheiten; denn schwerlich werden Schlüsse wie die hier folgenden als absolute Ganzschlüsse zum Motett, Oratorium, Oper, Symphonie 2c. anwendbar sein.



(c)

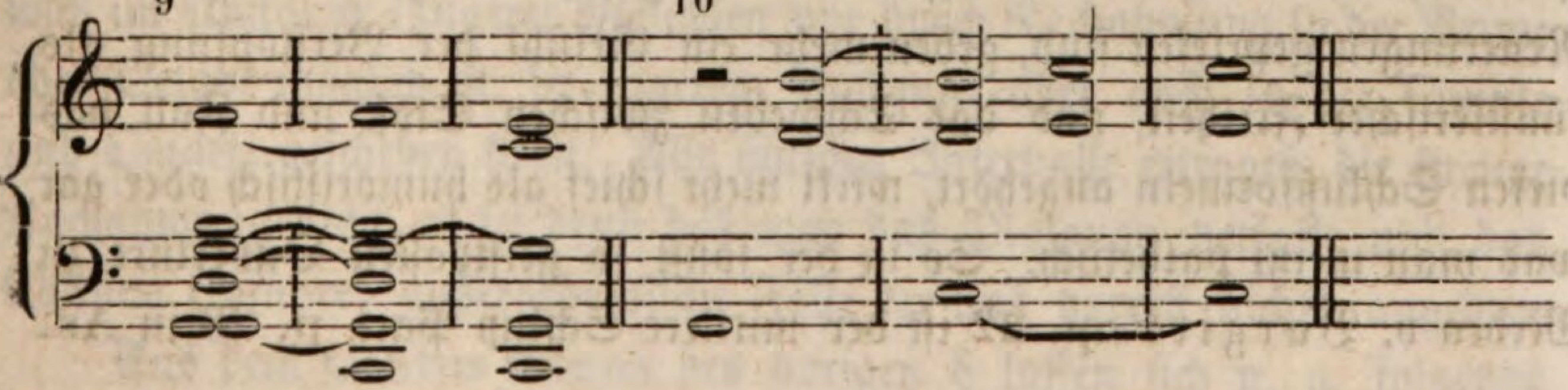


Andere Schlüsse die etwa noch gedenkbar oder erfindbar wären, lassen wir dahingestellt. Fest steht der grundtonige Schluß, wenn nicht des erstgegebenen, doch eines irgenden Grundtones. Die Herstellung der Ruhe des Ursprunges ist das reine Ende, welches Anfang und Ziel zusammen schließt, um die Versöhnung auszusprechen, welche vor allen anderen Künsten der beweglichen Tonkunst Eigenthum ist. — Daher ist in guten Tonwerken die rechte Schlußhaftigkeit ein wesentlicher Theil der Schönheit, an dessen Handhabung man den Meister erkennt. Vor Allen sind Palestrina Bach und Mozart darin weise und kunstreich, das rhythmisch-harmonische Ausklingen vernehmlich zu halten, zwar hier klarer dort verhüllter, aber immer in festen faßlichen Maaßen das Gefühl der Erfüllung und Sättigung vorbereitend: Palestrina in feierlicher Einfalt und lichter Helle, Bach meist kühn in weit geschwungenem Bogen des Zieles gewiß mitten unter den Felsen und Schlünden die sein Gang durchschreitet, Mozart in der vollen ausströmenden Süßigkeit des Liebreizes oder in überraschender kecker Lust dem Ziele entgegen ringend. Nicht erfüllende, nicht sättigende Schlüsse wie diese letzthin ersonnenen

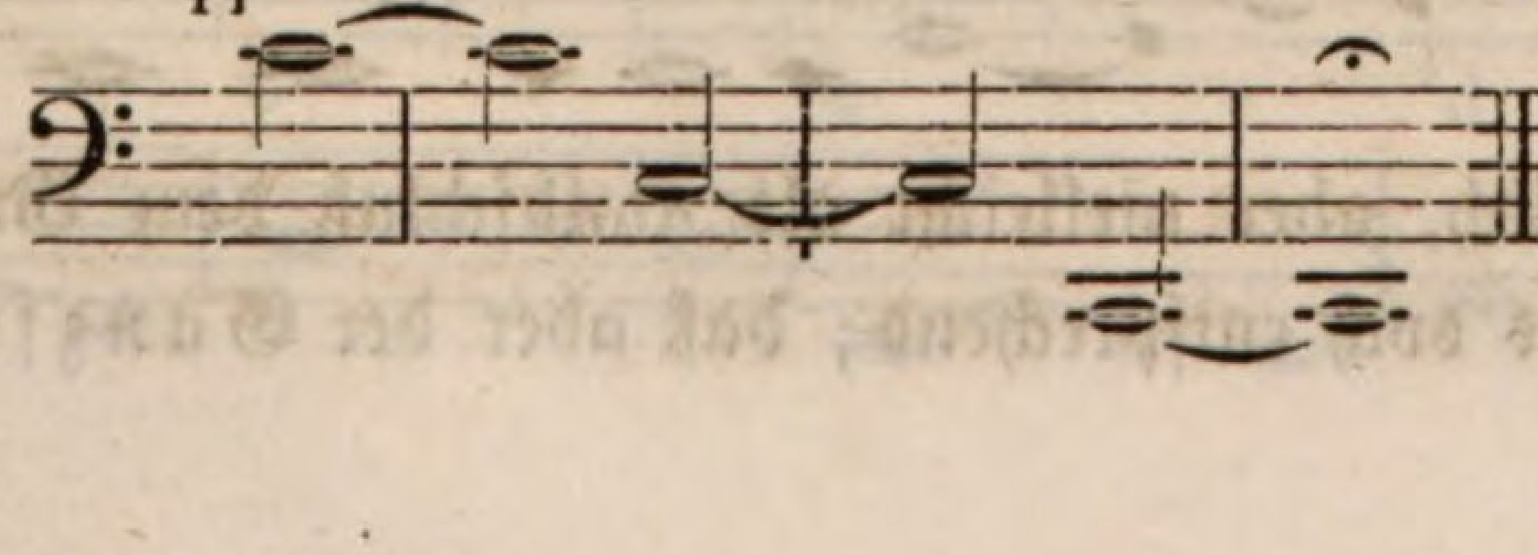
6 7 8



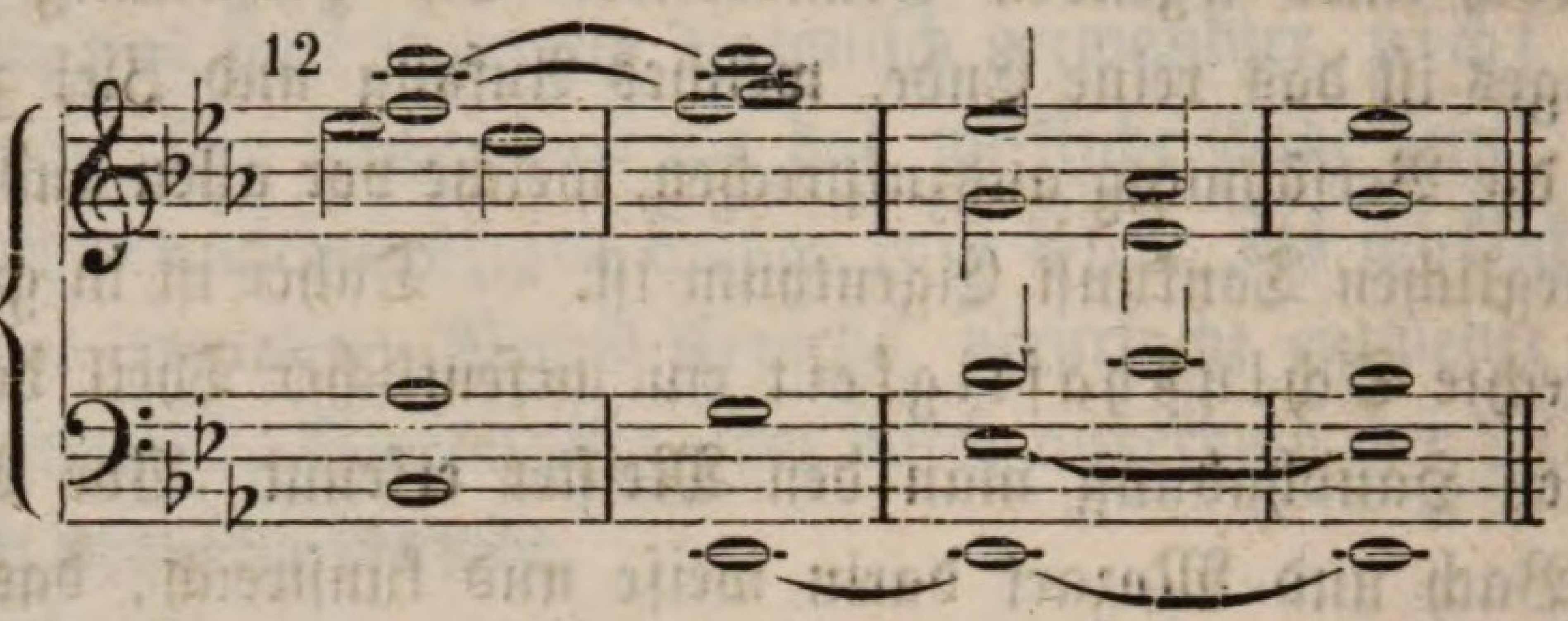
9 10



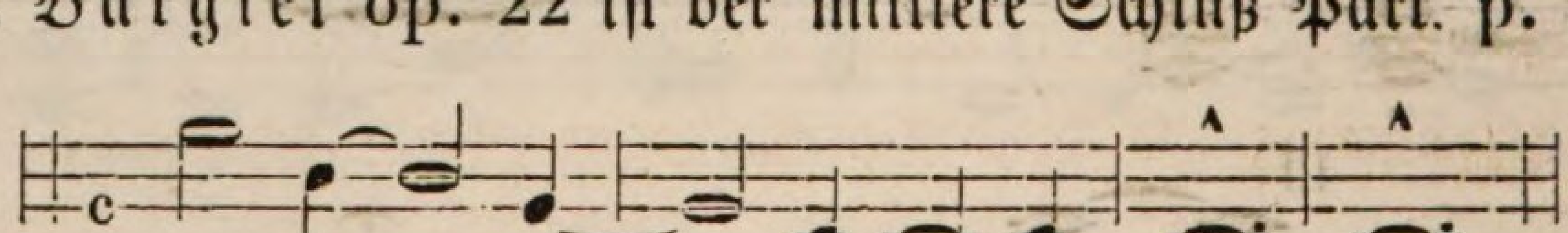
11



sind, seitdem Beethoven dergleichen einmal zu pathetischen oder humoristischen Theilschlüssen verwendet, von einigen Epigonen alles Ernstes als Ganzschlüsse versucht zur Bereicherung verödeter Schatzkammern. Sie wirken nicht was sie wollen, aber was sie sollen: den Ausdruck ungestillten Heißhungers eines Fieberkranken, den jedoch der unbefangene Hörer an solchen Versuchern eben so gewiß wahrnimmt, wie er die Gesundheit am Gesunden gewahr wird wo ihm nicht das Gegentheil ausdrücklich gelehrt ist. Auch die absichtliche Unlösung vor dem Schlusse in Schumanns Manfred

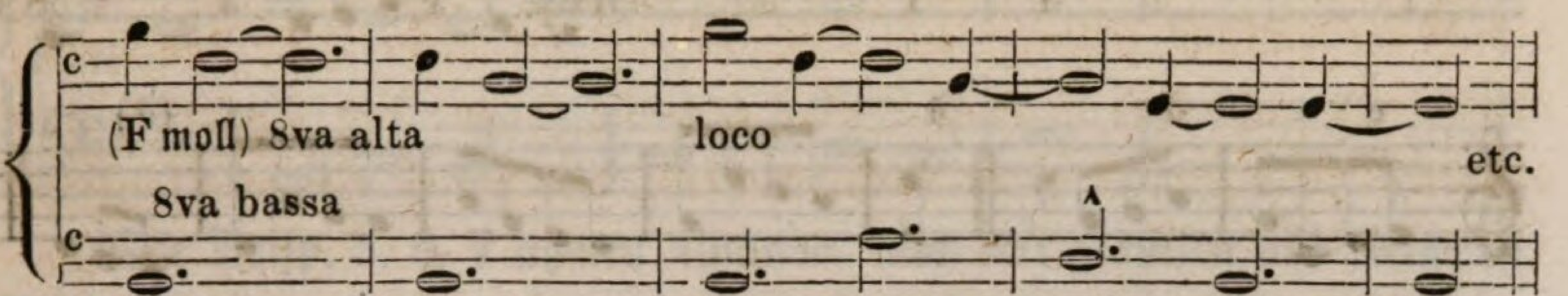



wird nicht vergütet durch die mixolydische Wendung der beiden letzten Tacte, und die klaffende Wunde vorher wird mit dem Ruhme seines Namens nicht bedeckt. Gibt es ungelöste Mißklänge oder Gedanken, die überhaupt der Kunst zugänglich seien, so gehören sie nicht den realen Künsten, sondern höchstens dem Wortdichter, dem Poeten, zu; und auch von diesen haben die besten und tiefsten aller Zeiten das Unlösliche darzustellen gemieden, gemäß dem von alt her erkannten Grundsatz aller Kunst: die Leidenschaften zu reinigen und versöhnen; darin stimmen Aristoteles und Dante, Göthe und Mozart zusammen, und Schumanns Vorgang wird das ewige Gesetz nicht wandeln, daß alle Kunst zum Schönen ziele, daher nach Sühne und Erfüllung strebe und ein Bild der Herrlichkeit sei. — Auch die mittleren Schlüsse der Art, die den Gegensatz der Tonica- und Dominant-Harmonie gleichsam syncoptisch verschieben oder gar aufheben wie hier oben Bsp. 11 — dergleichen kürzlich als geistreiche Neuerungen gepriesen sind, geben mehr ein Gefühl der Verstopfung als künstlerischer Freiheit, und das Schweben zwischen Stoß und Fall das diesen Schlußformeln angehört, wirkt mehr schief als humoristisch oder gar was man meint pathetisch. So in der sonst so geistvollen Ouverture zu Medea v. Bargiel op. 22 ist der mittlere Schluß Part. p. 26 in As.



nicht eben erfreulich, aber vielleicht als Halbschluß dem Grundgedanken jenes Tongebildes doch entsprechend; daß aber der Ganzschluß S. 72

ebenso eingeleitet, und die letzten 13 Tacte Tonica-Harmonie in syncoptischer Form dem nur halb gelösten Sub-Dominant-Accorde nachfolgen




wird kaum vergütet durch die Gegenschläge des Grundbasses, weil eben der naturgemäße Gegensatz dom. — ton. nicht rhythmisch mit hinein klingt vergl. § 75. 76.

## Nachahmungsformen.

**108.** Wie schon innerhalb der einfachen Melodie die in der rhythmischen Idee begründete Nachahmung — imitatio — ihr Spiel hat (§ 21. 38): so tritt sie auch außerhalb zu Tage, nach Abschluß der Melodie, so daß diese ihrer selbst Gegenbild wird. Eine Art solcher Gegenbildlichkeit ist schon die § 93 erläuterte Wiederholung. Nachahmungen sind auch Wiederholungen, aber durch Tonversetzung und andere Mittel mit neuer Freiheit ausgestattete, einem größeren Organismus dienende; sie sind das Mittelglied zwischen dem einfachen und doppelten Contrapunct, oder zwischen dem begleiteten Cantus firmus und den canonischen Gebilden.

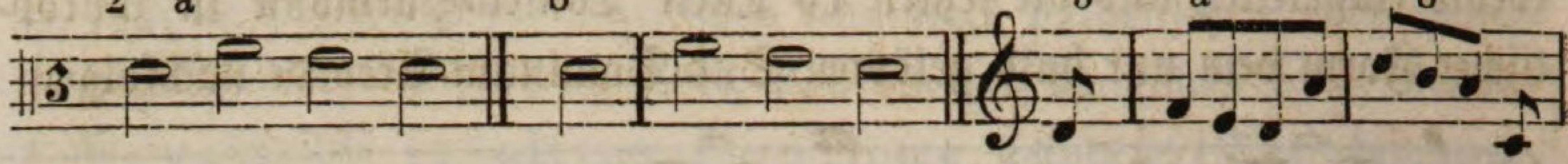
Die Nachahmung kann auf jedem Intervall der diatonischen Scale stattfinden, also in der Prime oder Octave, der Secunde oder Septime, der Terz oder Sexte, der Quart oder Quinte. Man unterscheidet strenge und freie Nachahmung.

Streng — oder genau — ist die, welche alle Intervalle der Vorstimme genau nachsingt, also den Schritt der großen Secunde mit der großen Secunde, der kleinen Terz mit der kleinen Terz ꝛc. beantwortet; was im Umfange längerer Melodien nur durch Nachahmung in der Prime oder Octave möglich ist, in engerem Umfange aber auch in der Quinte und Quarte geschehen kann. Alle übrigen Intervalle ertragen die strenge Nachahmung nicht, es sei denn daß man das Diatonon verlasse und das Chroma einführe; außerordentliche Fälle die uns vorerst nichts angehen.

Aus dem Cantus firmus des vorigen § lassen sich u. a. folgende Imitationen entwickeln



2 a b 3 a b



c d 4 (♭)



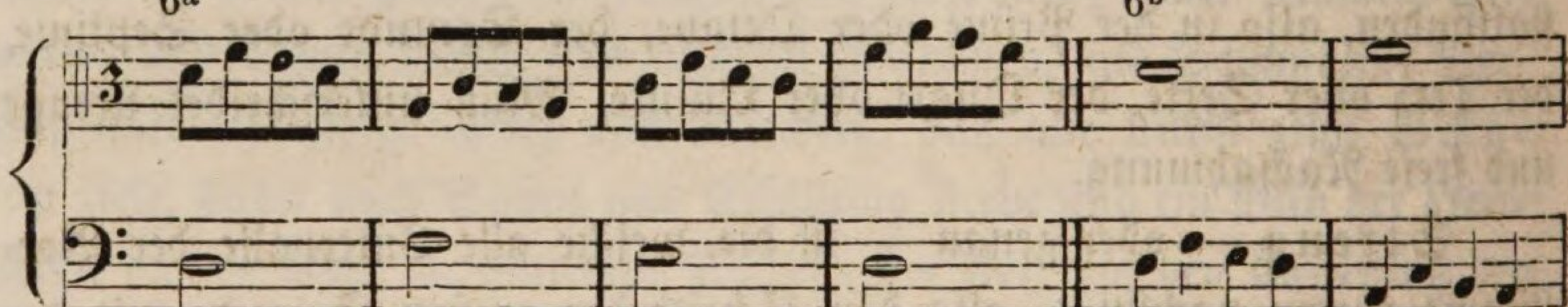
Hier iſt 1 a und b ſtreng nachgeahmt, imitatio per quintam; c und d unter einander ebenfalls ſtreng, gegen a (und b) aber abweichend, frei, da c d mit der großen, a b mit der kleinen Terz beginnen. Andere Freiheiten zeigt Bſp. 2, wo a in gutem, b in ſchlechtem Tacte beginnt — imitatio per arsin et thesin; — 3 iſt aus 1 und 2$^{b}$ zuſammen geſtellt; — 4 hat rhythmiſch dieſelbe Geſtalt wie 3, toniſch die umgekehrte: imitatio inversa, per inversionem, al rovescio.

Weil es aber an dieſer Stelle nicht mehr um bloße Melodiebildung zu thun iſt, ſondern um Mehrſtimmigkeit, ſo gehen wir ſogleich zu den zweiſtimmigen Imitationen.

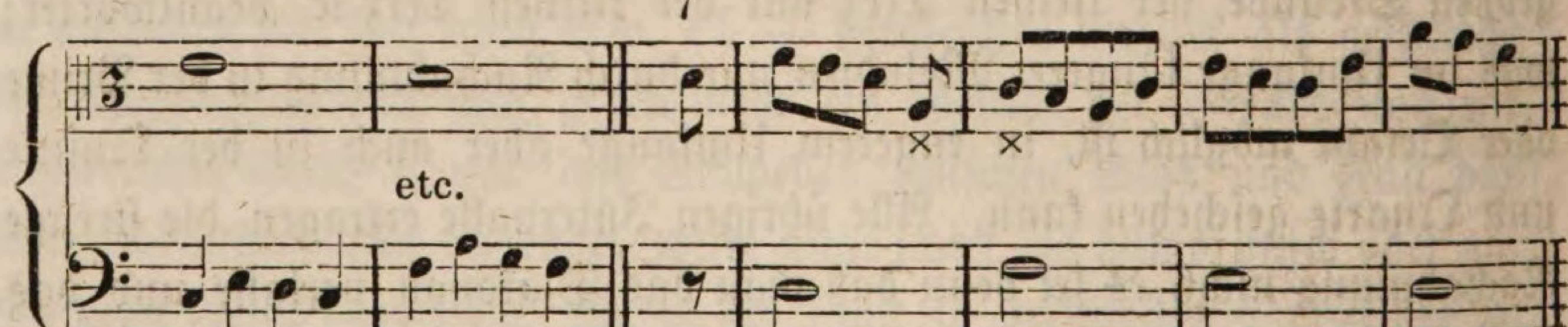
5



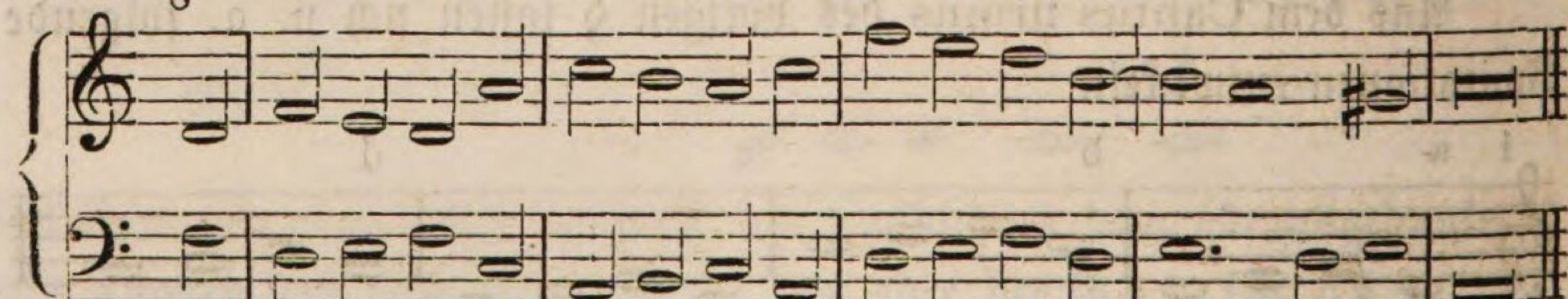

6$^{a}$ 6$^{b}$



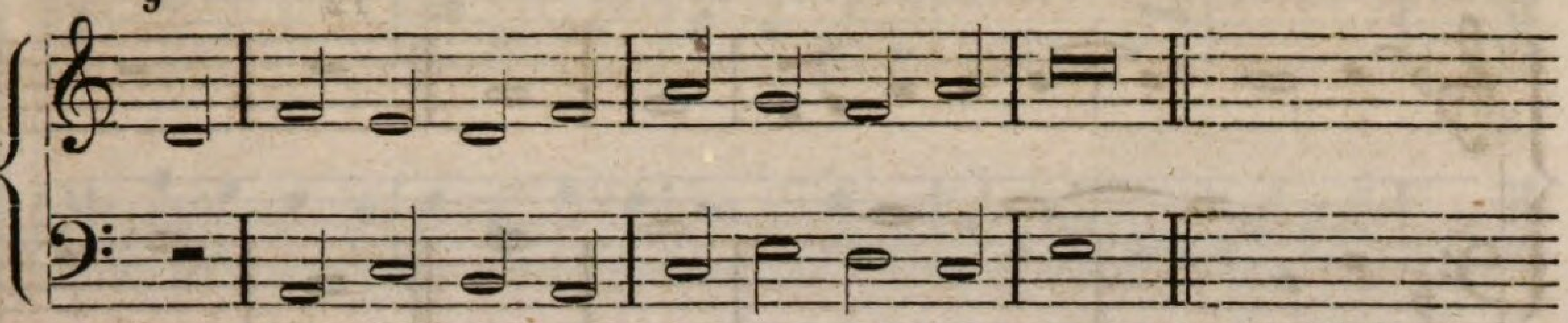
7




8



9

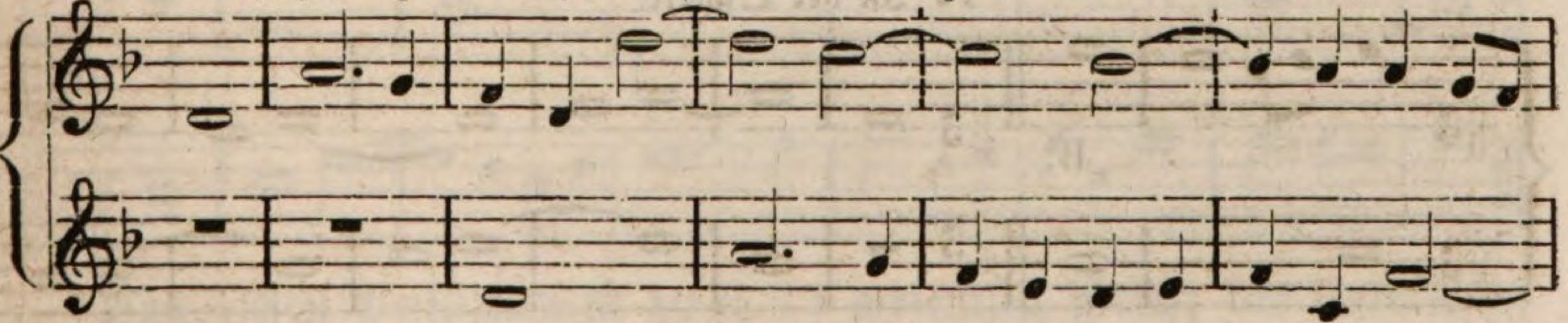


Die Beisp. 5. 6. 7 ahmen einander nach mit größeren und kleineren Noten: imitatio per augmentationem et diminutionem; — 8 und 9 haben gegen einander umgekehrte Bewegung: imitatio inversa (imit. inaequalis motus), contrarium reversum, al rovescio. Außerdem ist in Bsp. 5 und 6 der Unterschied der melodischen Wirkung nach Höhe und Tiefe ihrer Motive anschaulich gemacht; in 6ª bis 6ᵇ ist eine Vertauschung der Ober- und Unterstimme geschehen, ein Beispiel des doppelten Contrapunctes, d. h. der Verkehrbarkeit zweier Stimmen unter einander, oder auch eines solchen (verkehrbaren § 103) Satzes; — endlich 7 und 9 zeigen, wie der Einsatz im guten oder schlechten Tacttheil die Melodie innerlich ändert; 7 verbindet die imit. per augmentationem mit der per arsin et thesin, begeht aber den Fehler einer Quintparallele ××, um zu zeigen, daß nicht jedes Thema zu jeder Anwendung fähig ist.

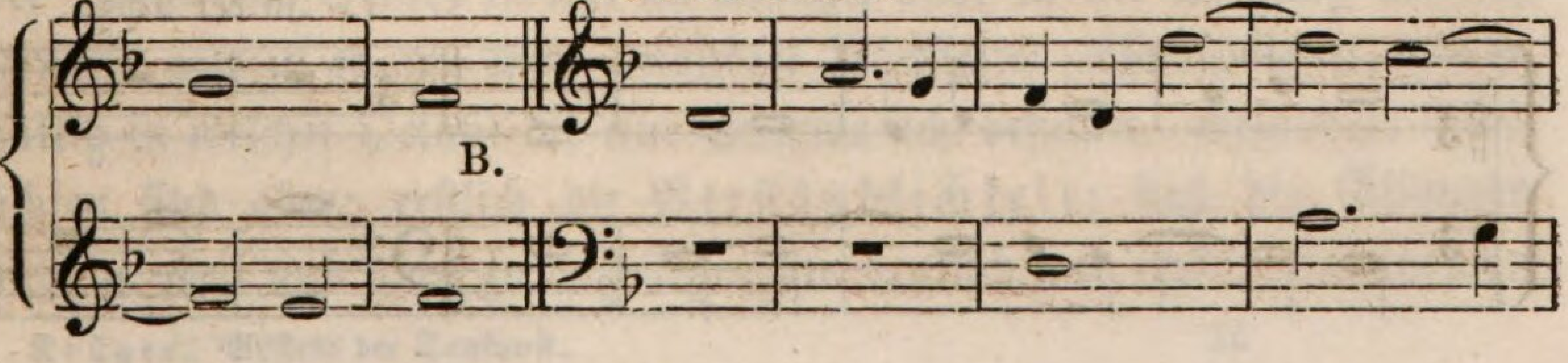
Der Reichthum welchen die Nachahmungsformen in sich tragen, entfaltet sich erst recht durch ungleichzeitigen Einsatz der Stimmen, und durch freie Melismen außer der Nachahmung.

Ungleichzeitiger Stimmen-Einsatz ist das Gewöhnliche, da der gleichzeitige Einsatz nur per augmentationem oder per inversionem geschehen kann, welche beide Formen die schwierigsten sind. — Freie Melismen, überhaupt selbständige Melodien die nur theilweise — meist zu Anfang — nachahmen, sind ebenfalls das Häufigere, die strenge Nachahmung — der Canon — das Schwierigere und Seltnere.

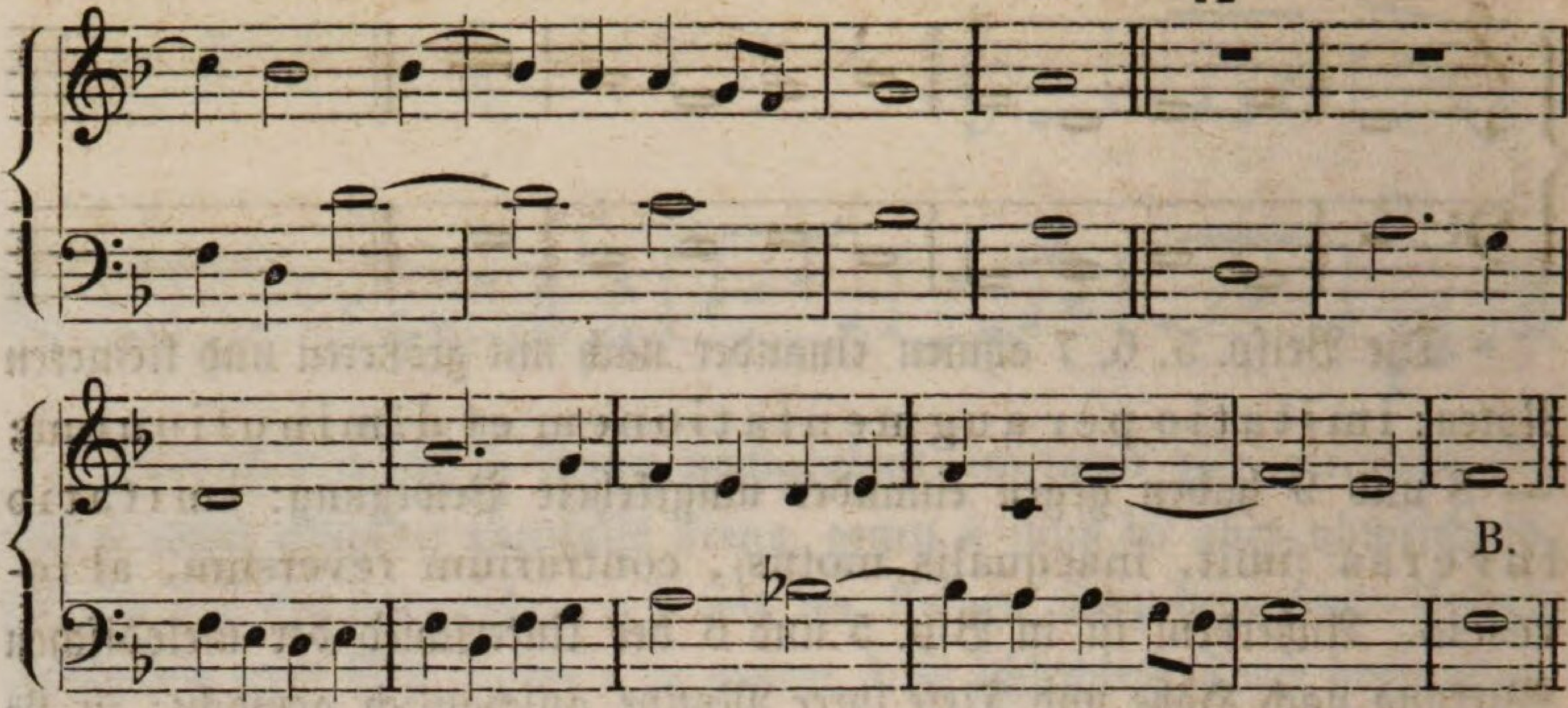
10 Nachahmung in der Prime (imitatio per primam s. unisonum).



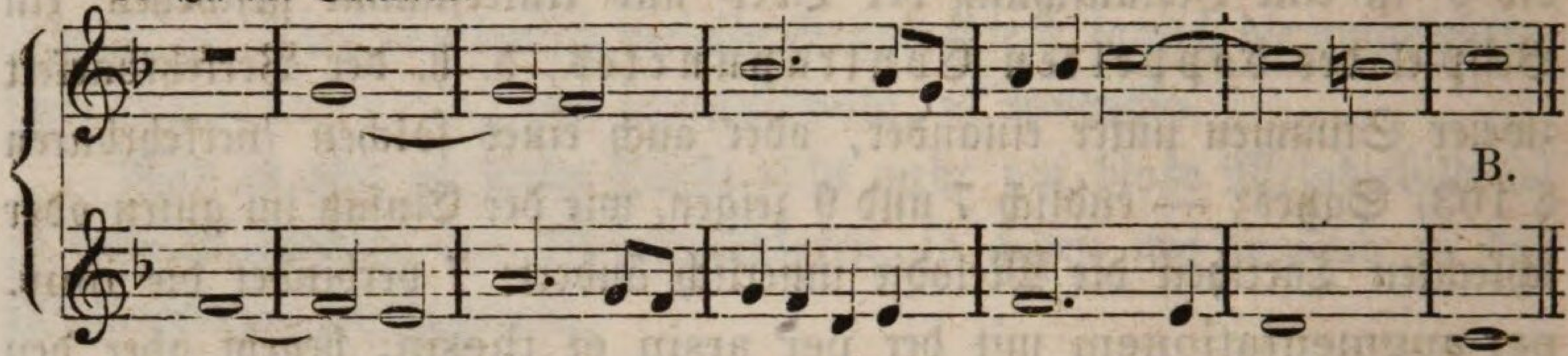
11 In der Octave.



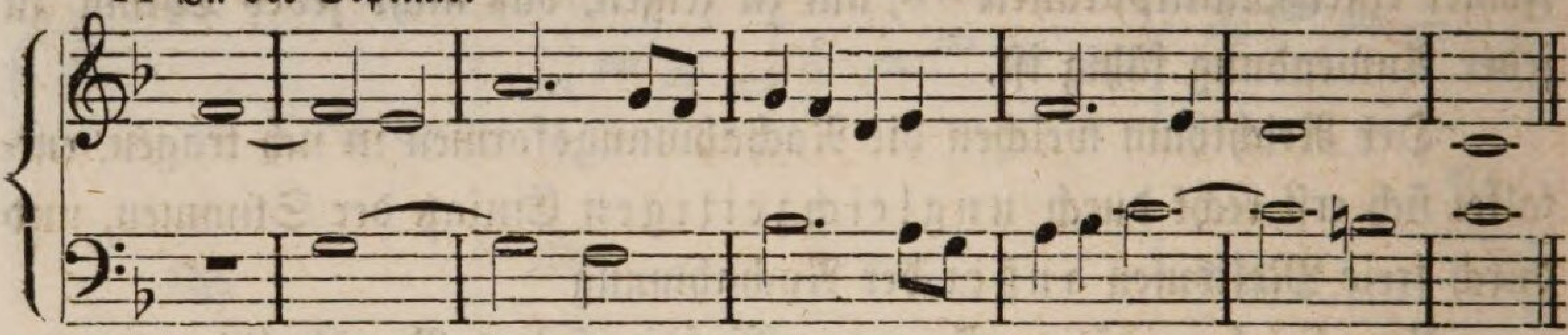
12



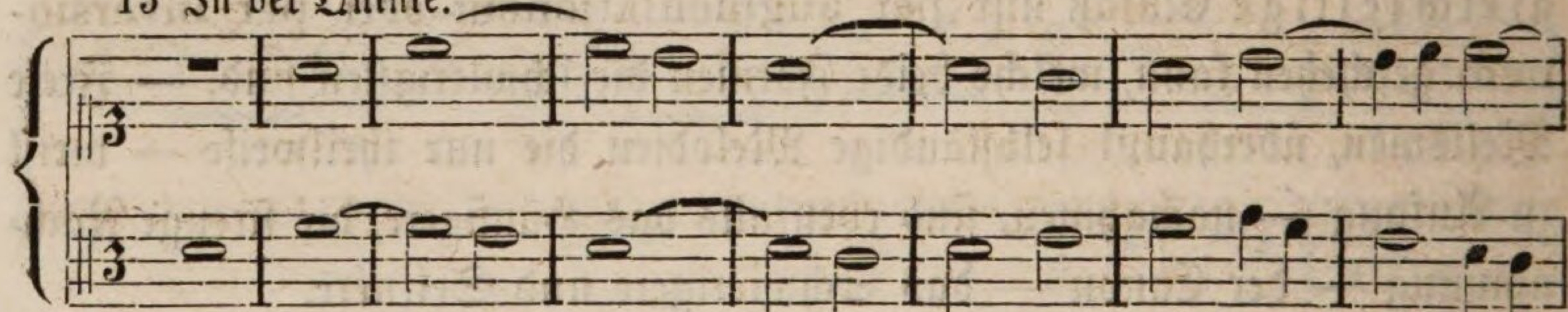

13 In der Secunde.




14 In der Septime.



15 In der Quinte.

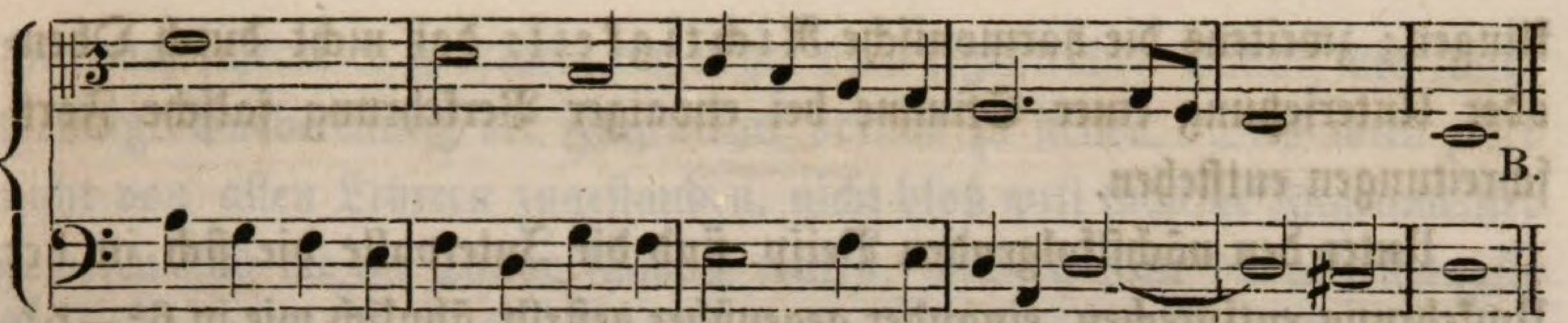


16 In der Quarte.




17 In der Terz.





B.

18

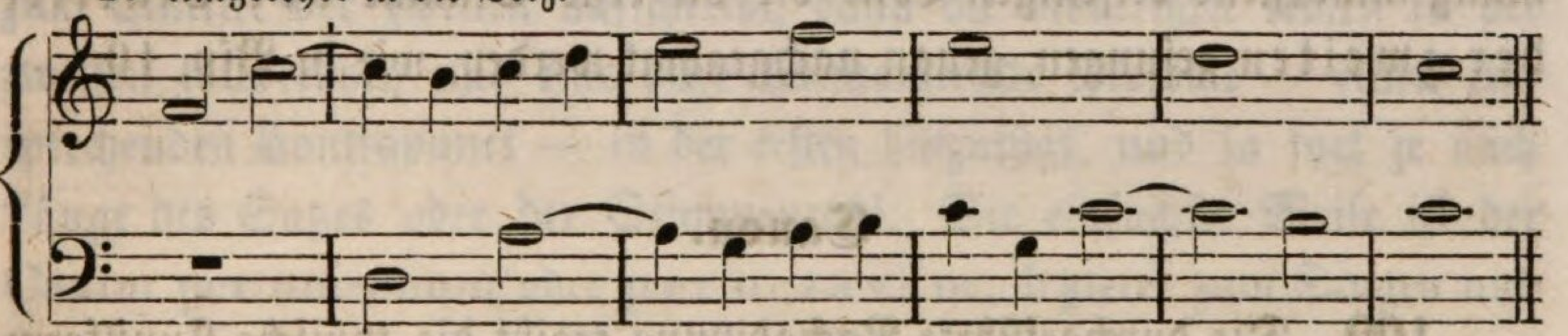


B.

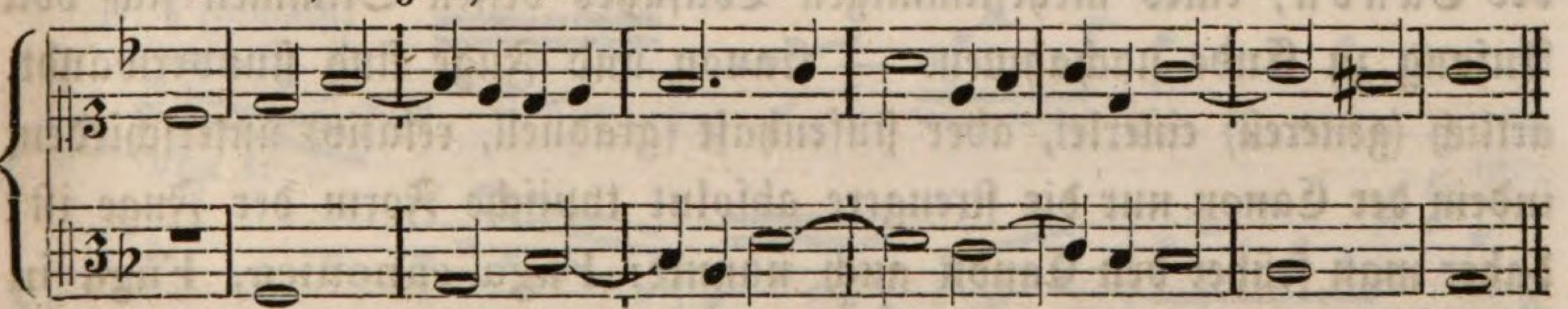
19 In der Sexte.



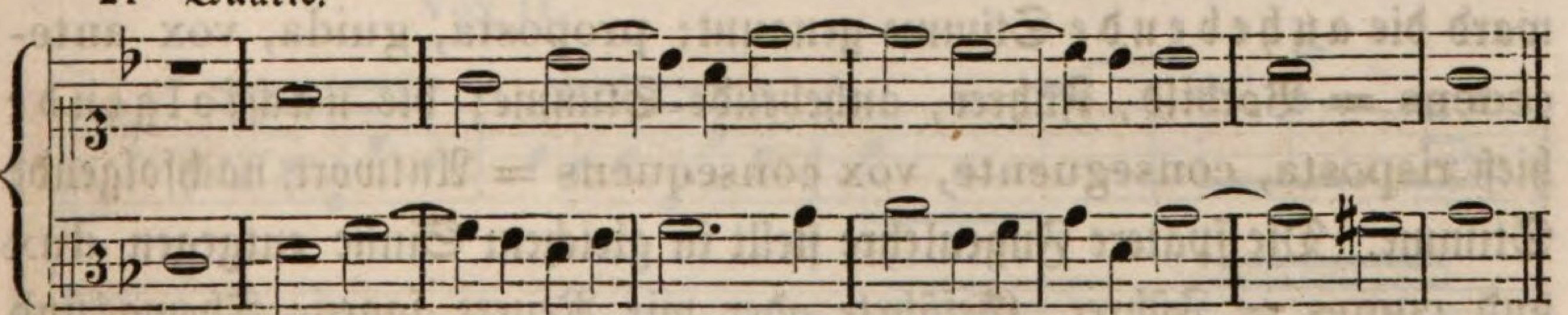
20 Umgekehrt in die Terz.



21ª Quinte, umgekehrt aus der . . . . . . . . . . . . .



21ᵇ Quarte.



Von diesen Beispielen ist 10 u. 11 wesentlich gleich; der Unterschied der Prime und Octave ist nur im Klange, nicht in der Stellung der Intervalle, also ist es wo nicht besondere Rücksichten widersprechen, gleichgültig in welcher Octave die eine Stimme sich befindet. Besondere Rücksichten sind aber: erstlich die **Verständlichkeit**: daß die Stimmen nicht zu weit und nicht zu eng liegen um deutlich und schön zusammen zu

klingen; zweitens die harmonische Richtigkeit: daß nicht durch Oben- oder Untersetzung einer Stimme bei etwaiger Verkehrung falsche Fortschreitungen entstehen.

Unter den nächstfolgenden Beisp. sind die Intervalle die sich in der Umkehrung entsprechen, einander gegenüber gestellt, ähnlich wie in 6ª – 6ᵇ, als doppelte Contrapuncte. Bsp. 13 und 14 geben die Nachahmung beiderseits genau, mit Verkehrung der Stimmen und der Intervalle, Secunde und Septime; eben so 15 und 16, wo Quinte und Quarte den Einsatz machen mit umgekehrten Stimmen. — Bsp. 17 und 18, beide in der Terz, sind nicht in die Sexte umkehrbar, denn nicht jedes Thema eignet sich zu jeder Form; die beiden folgenden dagegen, 19 und 20, zeigen Verkehrbarkeit der Sexte und Terz. — Beispiele freier Nachahmungen, die nicht umkehrbar sind, finden sich häufiger; meistentheils werden in nicht canonischen Sätzen nur einige Tacte streng nachgeahmt, mindestens tonisch und rhythmisch, wenn auch nicht in allen Intervallen z. B. der großen oder kleinen Secunde ꝛc. Regel ist aber, daß bei theilweiser Nachahmung mindestens diejenigen Töne die die erste Stimme vor Eintritt der zweiten gesungen, genau nachgeahmt werden, wie in Bsp. 10.

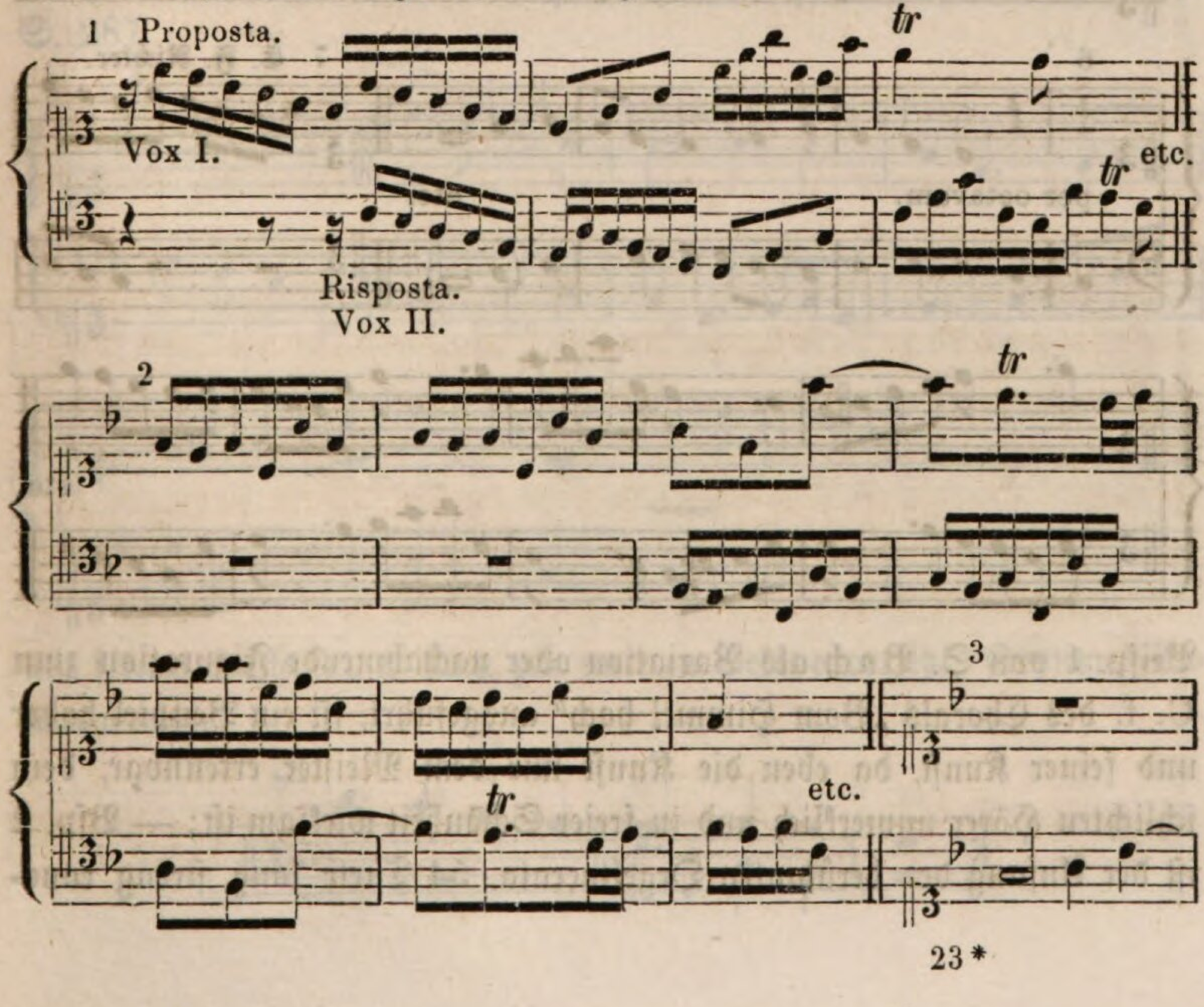
## Canon.

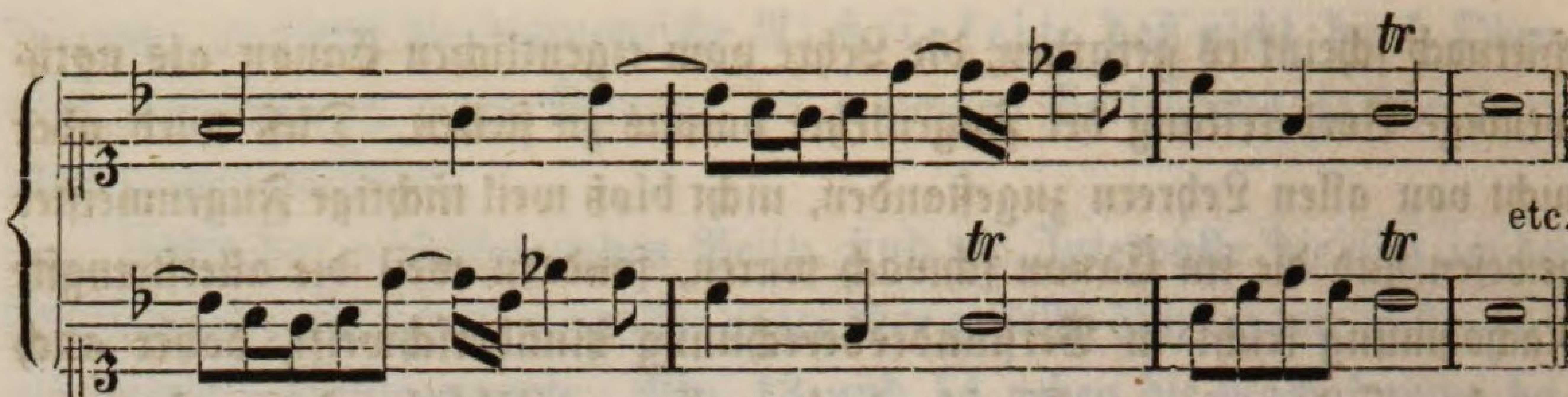
**109.** Die durchgeführte Nachahmung ergibt die typische Kunstform des Canon, eines mehrstimmigen Tonsatzes dessen Stimmen sich von Anfang zu Ende nachahmen. — Canon und Fuge sind sinnverwandt, artlich (generell) einerlei, aber stufenhaft (graduell, relativ) unterschieden, indem der Canon nur die strengere absolut typische Form der Fuge ist: daher man früher den Canon auch nannte: Fuga canonica, Fuga in conseguenza oder legata = folgerechte, gebundene Fuge. In beiden ward die anhebende Stimme genannt: proposta, guida, vox antecedens = Vorbild, Führer, anhebende Stimme; die nachfolgende hieß risposta, conseguente, vox consequens = Antwort, nachfolgende Stimme. Die spätere Fugenlehre stellt in gleichem Sinne entgegen dux und comes = Führer, Gefährte oder wie Neuere sagen: Thema und Antwort. — Man kann die historischen Namen in dieser Stufenfolge merken:

a. imitatio libera = freie Nachahmung, Nachahmung überhaupt;
b. fuga ligata, canonica = gebundene Nachahmung, Canon;
c. fuga periodica = künstlerisch freie Nachahmung, Fuge (deren Unterarten: fuga realis, fuga tonalis).

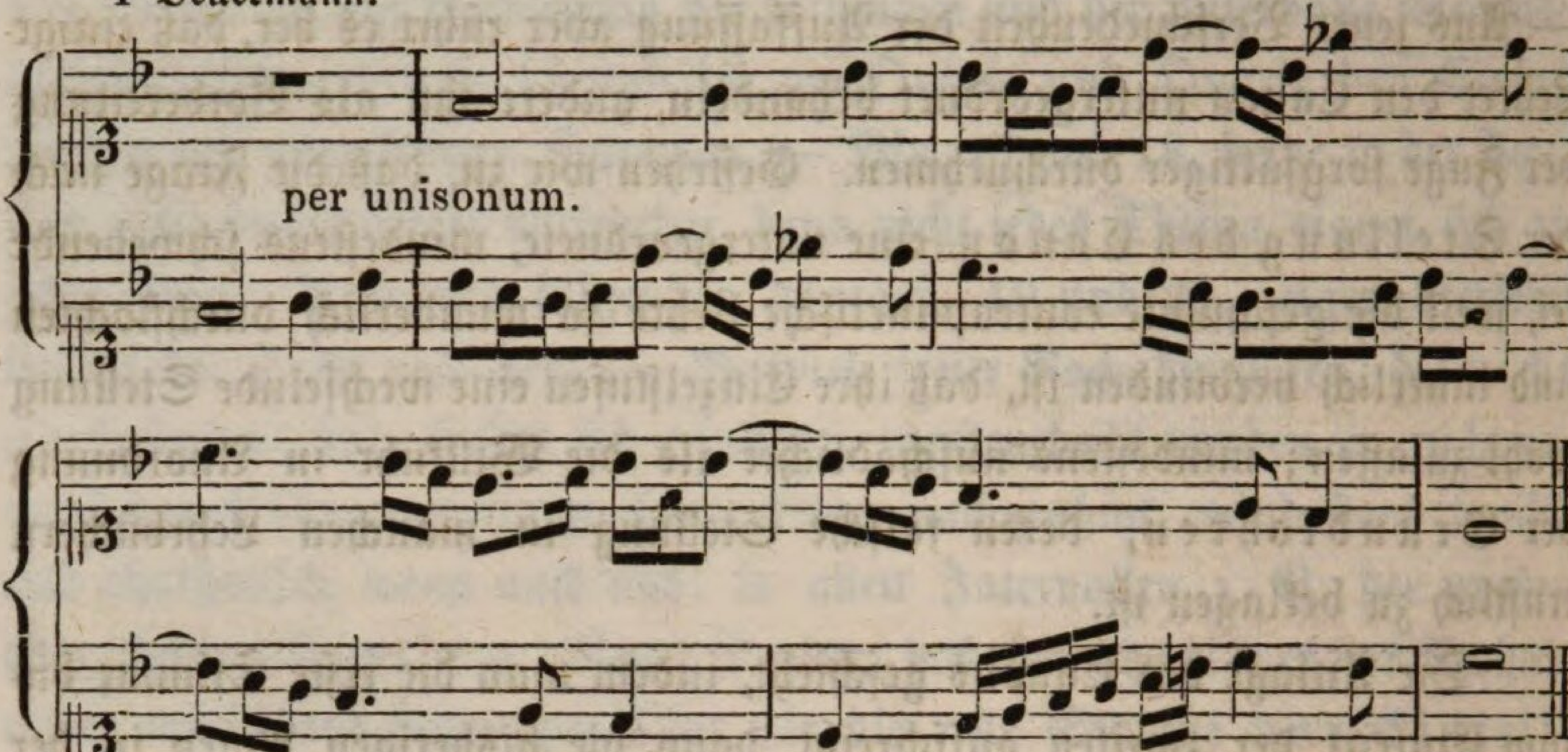
Hiernach scheint es gerathen, die Lehre vom eigentlichen Canon als nothwendige Vorbereitung der Fugenlehre voraus zu stellen. Dieß wird aber nicht von allen Lehrern zugestanden, nicht bloß weil tüchtige Fugenmeister gewesen sind die im Canon schwach waren, sondern weil die allerstrengste Nachahmung leicht in Verstandesberechnung hinüberschweift, daher auch manche erfindungsarme Künstler doch im Canon Löbliches leisten konnten. — Aus jener Verschiedenheit der Auffassung aber rührt es her, daß einige Lehrer den Canon untergeordnet behandeln, andere ihn als Vorbereitung der Fuge sorgfältiger durchnehmen. Gestehen wir zu, daß die Frage nach der *Stellung des Canon* eine untergeordnete, mindestens schwebende sei, weil die gesammte contrapunctische Lehre so wunderlich durchflochten und innerlich verbunden ist, daß ihre Einzelstufen eine wechselnde Stellung wohl zulassen; mindestens unschädlicher als die Willführ in Anordnung der *Grundlehren*, deren falsche Stellung in manchen Lehrbüchern ernstlich zu beklagen ist.

Die Anlage des Canons geschieht, indem man die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten aufschreibt, dann die bisherigen Noten in der zweiten wiederholt, und eine dazu harmonirende Melodie — einen entsprechenden Contrapunct — in der ersten hinzufügt, und so fort je nach Länge des Satzes oder der Stimmenzahl. Die einfachste Weise ist der Canon per unisonum oder *per octavam*, letzterer zum Singen und Spielen bequemer und gewöhnlicher, z. B.

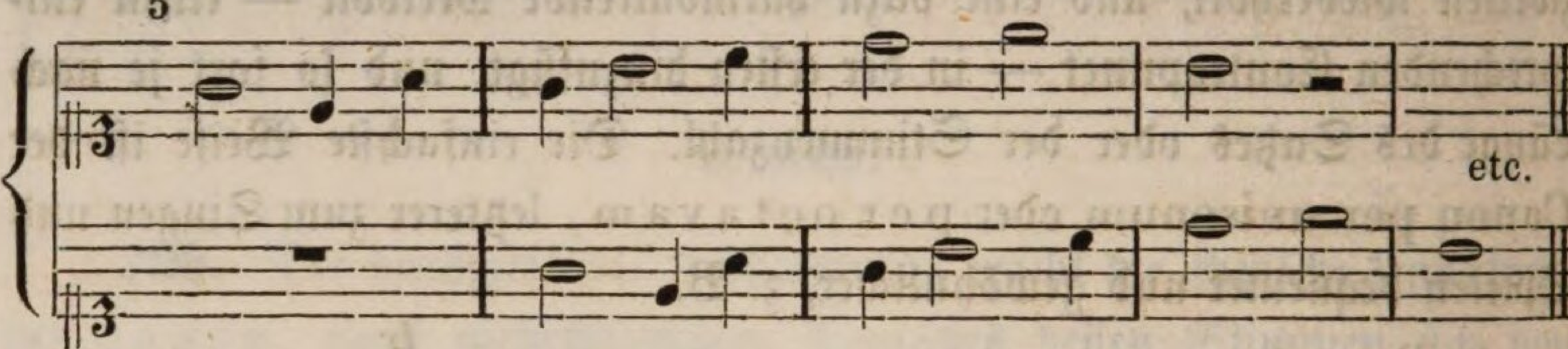





4 Bellermann.

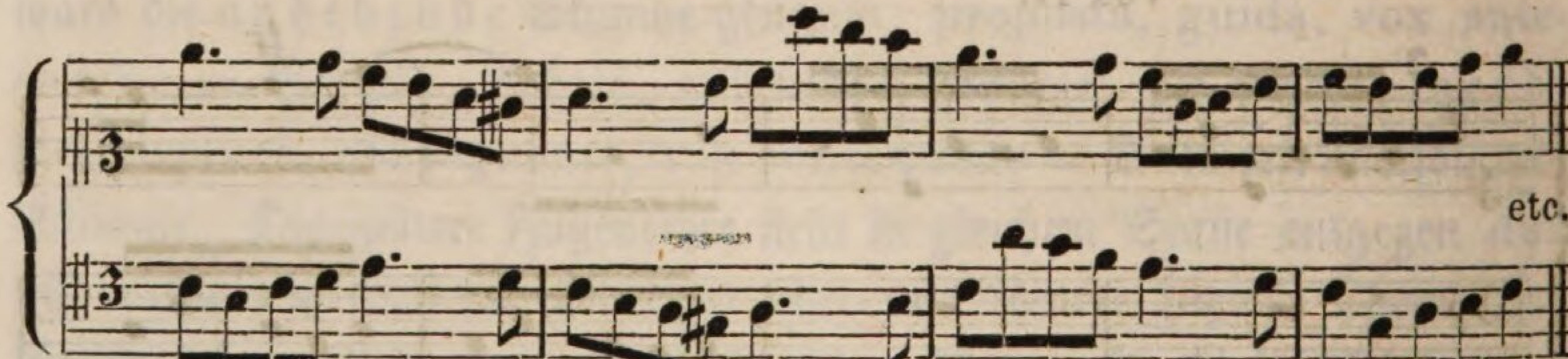



5




6 7 C. F. Richter.



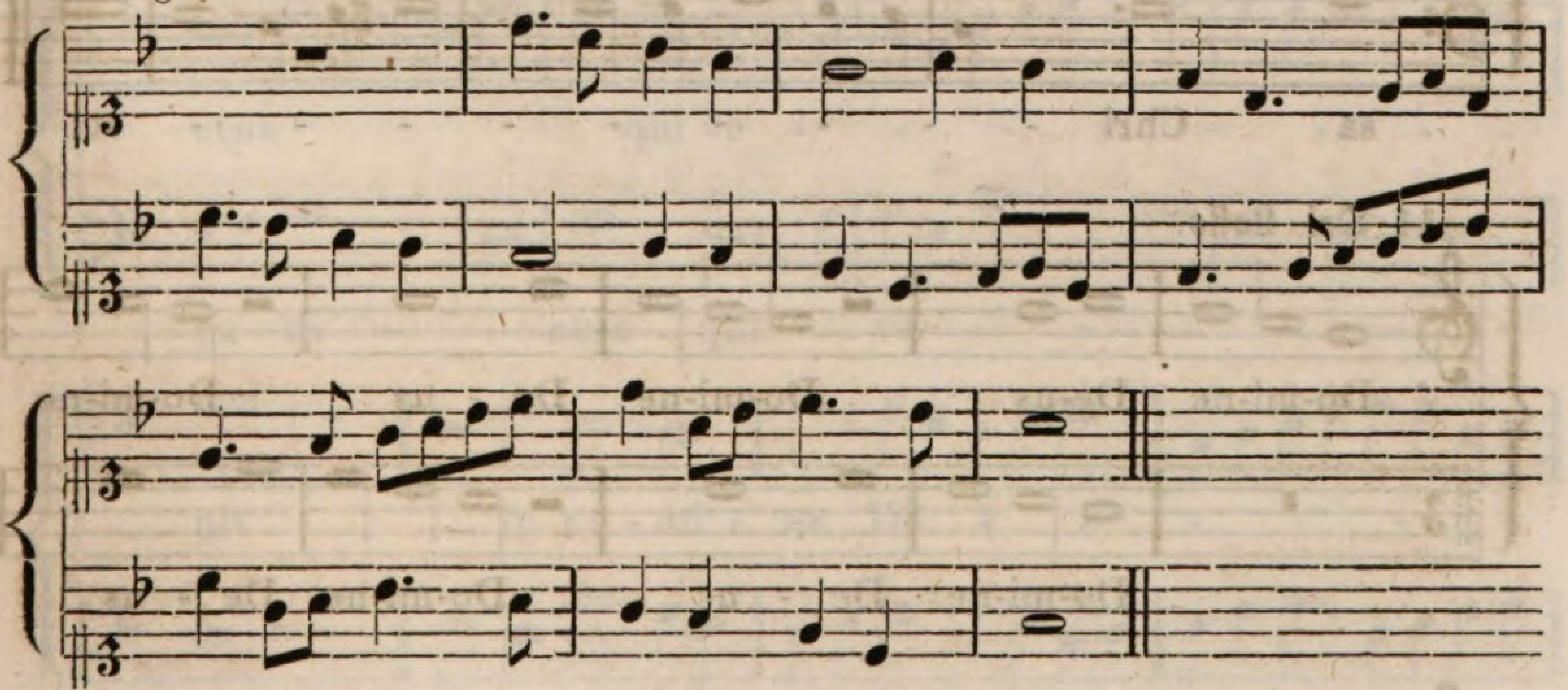

Beisp. 1 von S. Bach als Variation oder nachahmende Figuration zum C. f. des Chorals „Vom Himmel hoch“ ausgeführt, ist ein Beispiel hoher und feiner Kunst, da eben die Kunst nur dem Meister erkennbar, dem schlichten Hörer unmerklich und in freier Schönheit wirksam ist; — Bsp. 2 ist der Anfang der berühmten Orgeltoccata, 54 Tacte lang streng cano-

nisch gehalten; beide (1 u. 2) sind Canones per octavam; auch 4 u. 5 klingen schöner, wenn sie in die Octave versetzt werden. — 3 u. 4 unterscheiden sich darin, daß letzteres voller abgeschlossen, ersteres aber bei minderer Abschließung und Befriedigung desto strenger nachgeahmt ist; die Abschließung von 4 ist ein sogenannter freier Schluß, dergleichen den meisten Canons zugefügt wird, weil selten (wie in Bachs No. 1) die Möglichkeit stattfindet, das Thema bei vollkommner Nachahmung doch zugleich am Schlusse wohlklingend zu erhalten, namentlich aber ohne Zutritt mehrerer Füllstimmen oder Orgelpuncte der Rhythmus leicht erlahmt. So ist No. 7 ein streng nachgeahmter, in dieser Form unendlicher Canon, d. h. der kein Ende nimmt wenn nicht willführlich, daher unrhythmisch, abgebrochen wird



Es kommen auch andre Antworten vor als im Einklang oder der Octave; ein Beispiel mannigfaltiger Nachahmungen bieten die erstgenannten Bachschen Variationen, welche nacheinander in Secunden, Septimen, Quarten u. s. w. sich ergehen; doch möchte wenigen Meistern gelingen, die höchste Kunst so zu höchster Schönheit zu führen wie hier geschehen. Ein Beispiel des Canons in der Secunde s. bei Bellermann S. 287

8.



mit freiem Schlusse; er kann zur unteren Octave versetzt, Septimen-Canon werden

8b



ist also im doppelten Contrapunct gesetzt, wovon s. § 118. Die meisten nicht unisonen Canons ahmen in der Quinte nach, aus harmonisch melodischen Ursachen, die bei der Fugenlehre besonders offenbar werden. Beispiele solcher Quint-Canons, meist mit freiem Schlusse, oft auch verschiedene Themen selbständig nach einander ausführend, finden sich hie und da bei den Meistern,

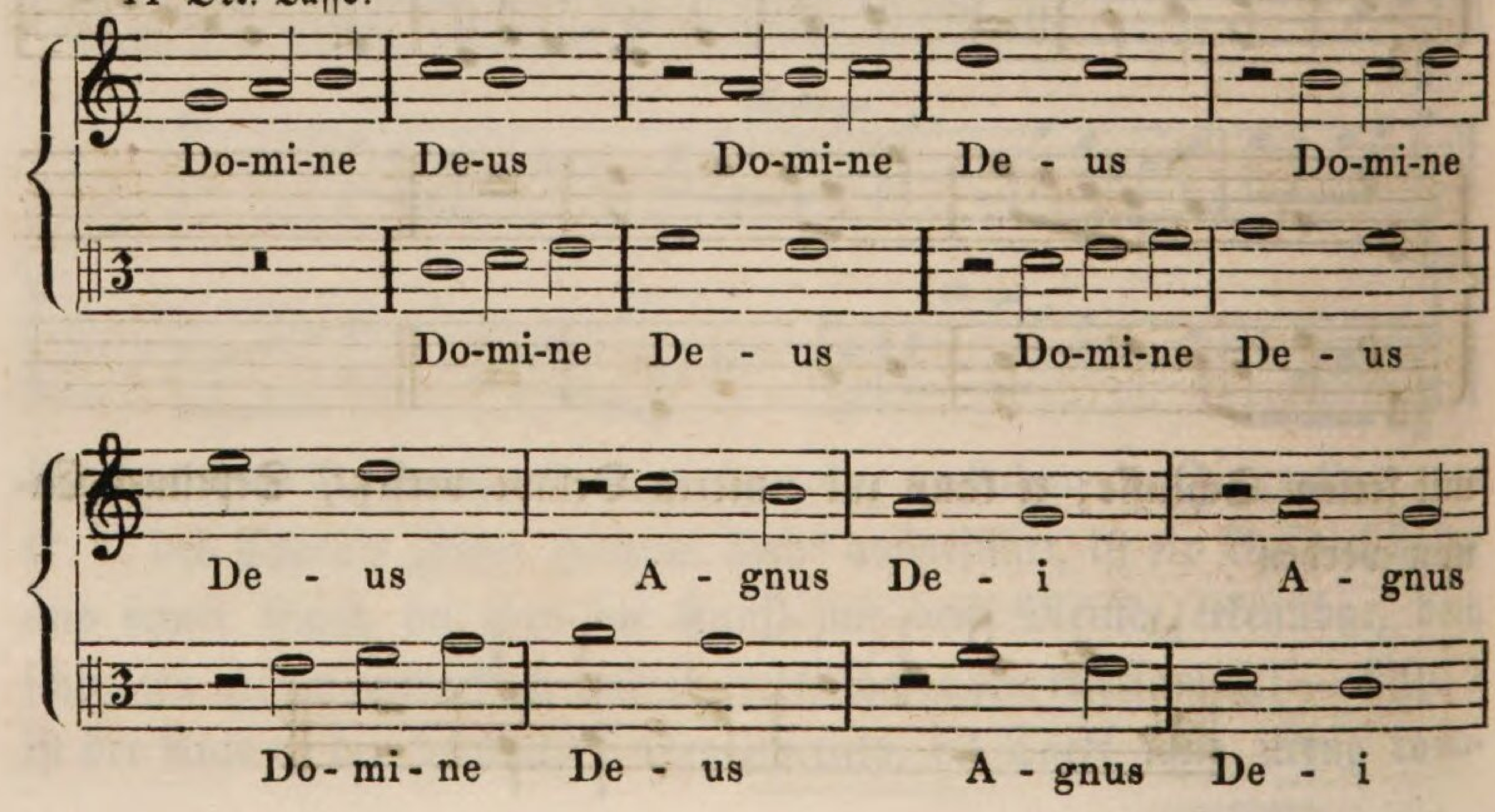
9 Palestrina. Canon in hypodiapente d. h. Unterquinte.



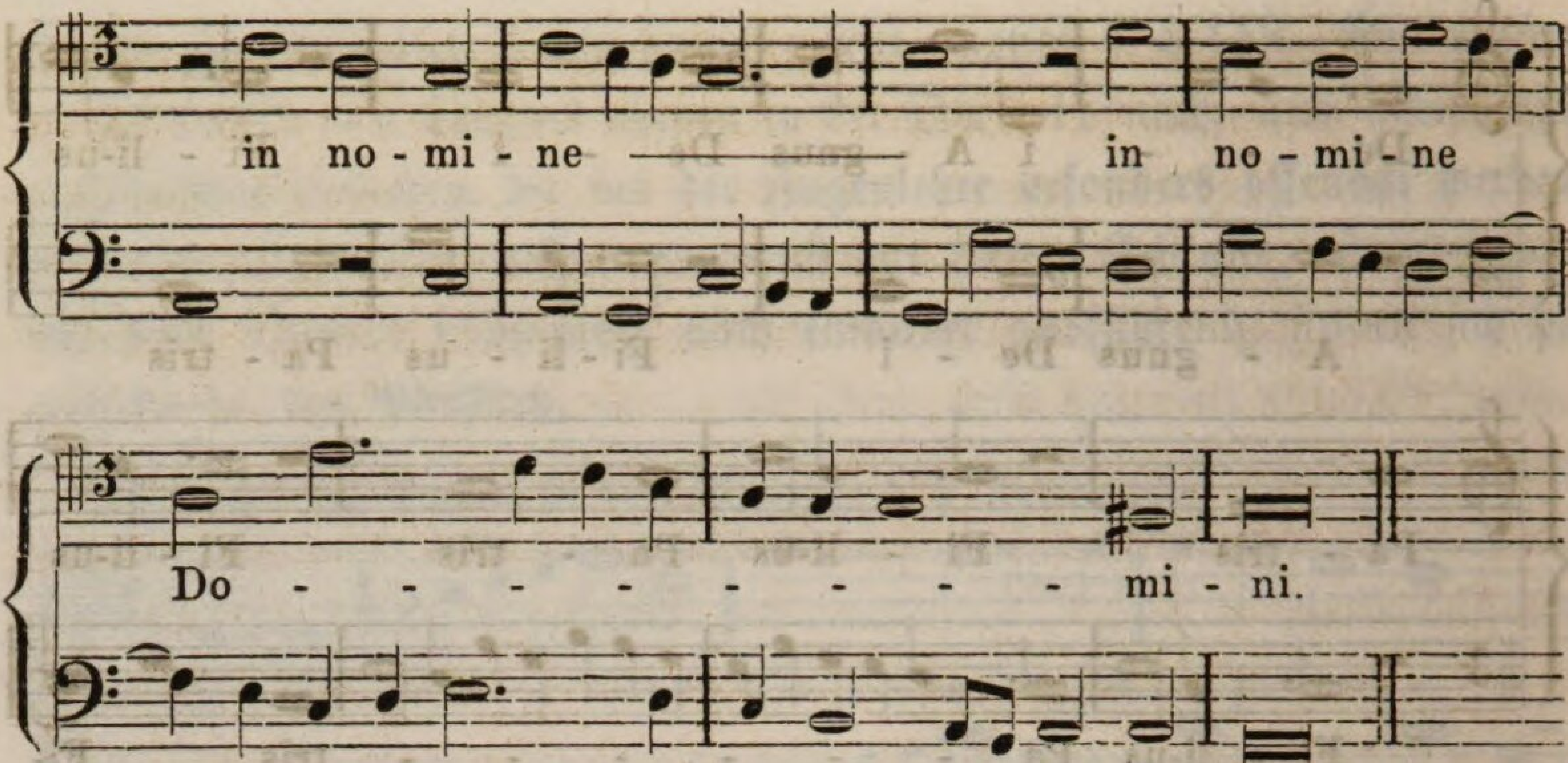

10 Ejusdem.

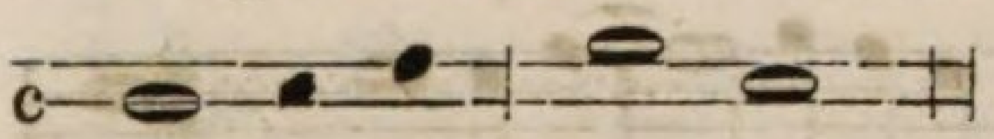
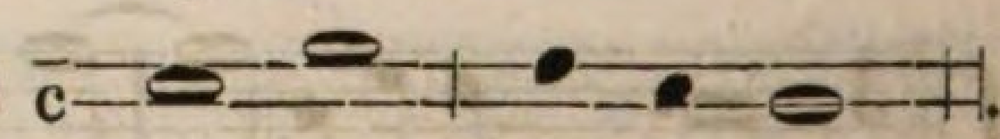



11 Orl. Lasso.




De - - i A - gnus De - i Fi - li-us
A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris
Pa - tris Fi - li-us Pa - tris Fi - li-us
Fi - li-us Pa - - - - - - - tris Fi-
Pa - tris Fi - li-us Pa - - - - - - -
- li - us Pa - tris Fi - li-us Pa - - - - -
12 Ejusdem.
- - - - tris. Be - - - - - ne - di -
- - - - tris. Be -
ctus qui ve - - - - - - - - -
ne - di - - ctus qui ve - - - - - - -
nit in no - mi - ne Do - - - - - - -
- - - - - mi - ni, in no - mi - - - ne,




Mit dem Canon ist allerlei Spiel getrieben, theils im 15. Jahrh., theils in der Zeit zwischen Bach und Mozart. Man erfand canones aenigmatici, Räthselcanons, wo nur die führende (erste) Stimme aufgeschrieben, der Einsatz der Folgestimmen aber verschwiegen war und sollte errathen werden; canones circulares oder canones per tonos, die durch modulatorische Wendung zur Dominante — oder anderen Intervallen — das diatonische Gebiet verließen, und in gleicher Weise fortfahrend durch alle Halbtöne hindurch — also in 12 Repercussionen=Stimm-Einsätzen— wieder zum Anfangstone gelangten. — Neben diesen Kunststücken die eine gewisse Handwerksehre beanspruchten, erfand man auch den Canon cancrizans, den krebsgängigen, welcher die Antwortstimme durch Rückwärtsgehen der thematischen Töne feststellt, wenn z. B. statt  geantwortet wird .

Selbst diese Spielereien haben auch tüchtige Meister — wie S. Bach z. B. in der „Kunst der Fuge“ eine Weile beschäftigt; nothwendig sind sie der eigentlichen Lehre nicht, doch sind sie folgerichtig aus den syntactischen Grundsätzen entwickelt, die oben § 38 S. 73 erläutert worden.

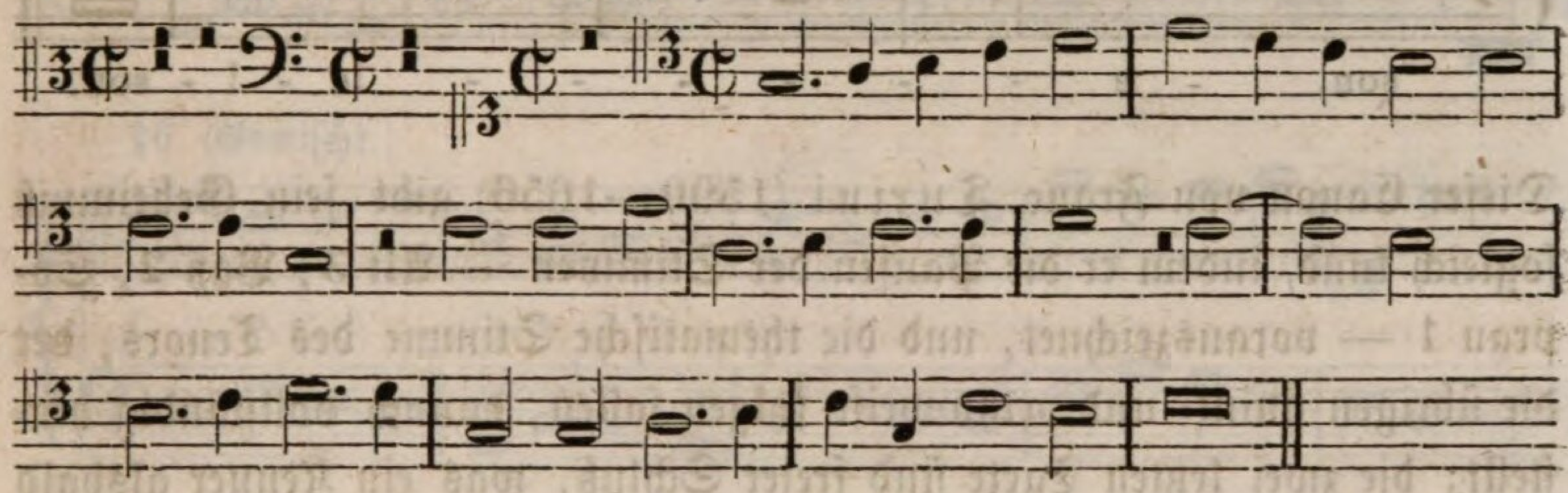
Ein Räthsel-Canon ist der auf das Titelblatt von Rombergs Glocke gestellte a 8 voci



wo ein mäßiger Scharfsinn genügt die Stimm-Eintritte (Repercussionen) welche in gleichmäßigen Absätzen — nämlich nach der Folge der Schlüssel mit je zwei Tact-Pausen der nächsten Stimme — geschehen, heraus zu bringen, und ein freier Schluß leicht hinzuzufügen ist.

Statt solcher oft schwierigen und doch witzlosen Räthsel schrieben die älteren Meister lieber das Thema als verschlossenes, clausum, canone chiuso — auf, gaben aber daneben die Stimmfolge durch Pausen an, so daß die Partiturschrift des eröffneten Canone aperto hiernach regelrecht zu finden war z. B.

14ª Canone chiuso a 4 voci.



14ᵇ L'istesso canone aperto.






Dieser Canon von Franc. Turini (1590—1656) gibt sein Geheimniß sogleich kund, indem er die Pausen der Stimmen — Alt 3, Baß 2, Sopran 1 — vorauszeichnet, und die thematische Stimme des Tenors, der die übrigen quint- und octav-weise folgen sollen, danach vollständig hinstellt; die zwei letzten Tacte sind freier Schluß, was ein Kenner alsbald an der Tenorclausel merkt; 14$^a$ der geschlossene Canon, wird in 14$^b$ aufgeschlossen aperto per parti (partitura).

Es folgen hier noch einige Canons gemischter Art, per octavam und andere, mit freiem Schlusse.

15 per octavam.

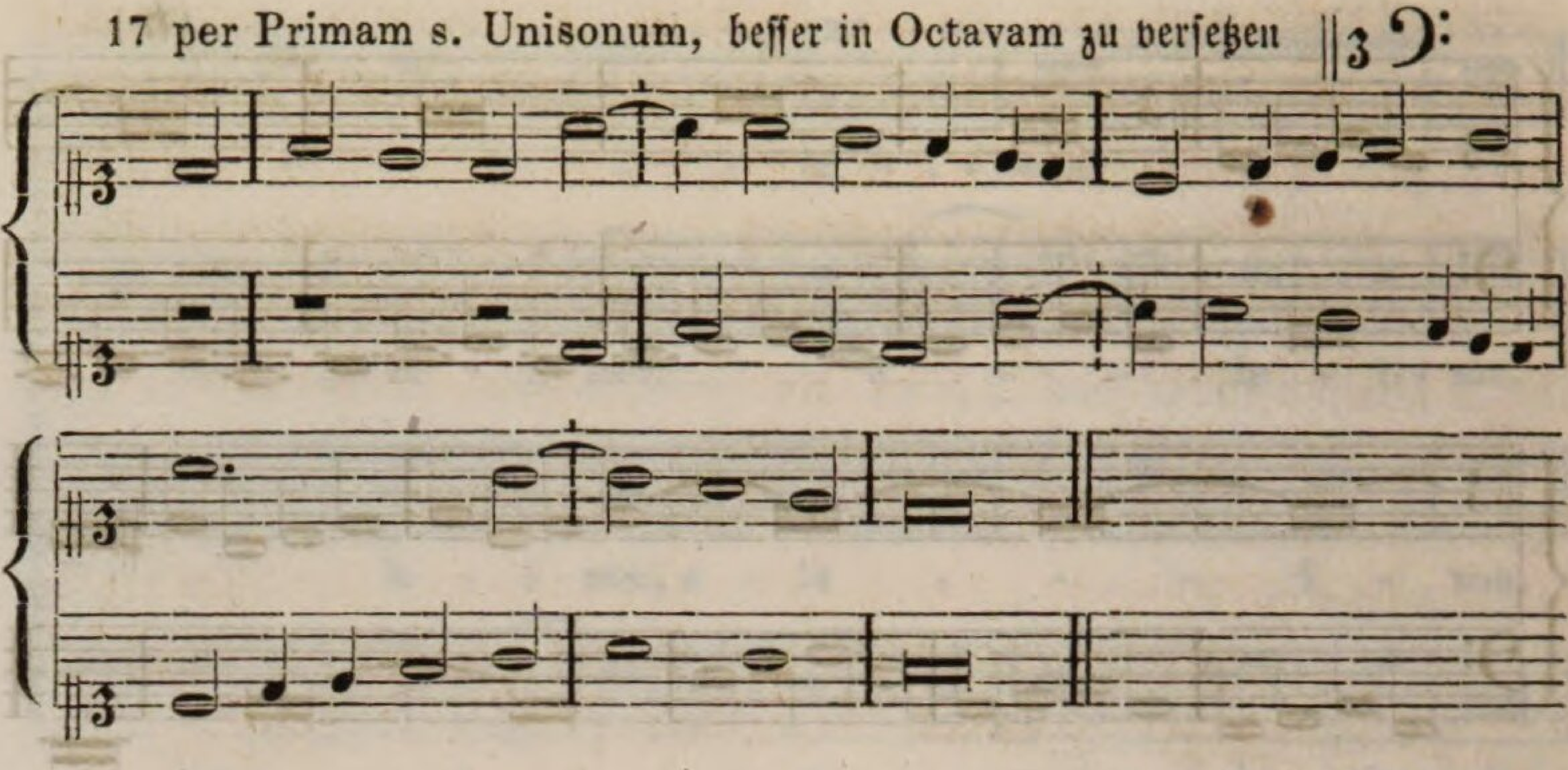





16 (Gemischt.)



17 per Primam s. Unisonum, besser in Octavam zu versetzen



## Fuge.

**110.** Wie im vorigen Paragraphen gezeigt, ist Fuge eine relativ, nicht absolut vom Canon unterschiedene Kunstform. Canon ist vollendete, durch alle (gegebenen) Stimmen geführte Nachahmung; Fuge ist ebenfalls vollendete Nachahmung, aber mit freieren Gegenstimmen und Zwischensätzen. Auch ihre freieren Zwischensätze sind — wenigstens in künstlerisch werthvollen Fugen — nicht bloßes harmonisches Blätterwerk, sondern melodisch gestaltete nur nicht canonisch durchgeführte Gebilde. Wie nahe sich Canon und Fuge berühren, ersehen wir aus den Nebenarten: Canon mit freiem Schluß, Canon mit obstinatem oder auch mit freiem Baß .... canonische Fuge, ricercata, Doppelfuge u. s. w. wozu in Bachs Werken reichlich Beispiele vorhanden sind. — Ist mehr als Ein Thema in voller Selbständigkeit der Melodie hörbar, so ergeben sich durch mehrstimmige Nachahmung die sogenannten Doppel-Fugen, Tripelfugen 2c. Zuweilen kann Zweifel entstehen ob einfache oder Doppel-Fuge vorliege, wenn die Themen nicht scharf genug aus einander treten; der wesentliche Unterschied ist dieser, daß in der einfachen Fuge die Gegenstimme dem Thema mehr in schweifender oder unvollendeter Gangform zur Seite tritt, wogegen in der doppelten die Gegenstimme selbständig melodisch, gleichsam stetig geworden ist, und eben so vollständig wie das erste Thema nachgeahmt, wiederholt und abgeschlossen wird.

Zur Einleitung in die Fugenkunst ist es gut folgende historisch gültige Benennungen zu unterscheiden:

Theile der Fuge sind

1) (thema), subjectum oder dux, Führer, erste Stimme, italienisch proposta = Vorsatz, Vordersatz; Modell oder Vorbild bei einigen Neueren.

2) Responsum, comes Gefährte, zweite oder nachahmende Stimme, risposta Antwort; die beiden 1 und 2 zusammen sind das Thema.
3) Contrapunctus, Gegensatz.
4) Divertimento freier Zwischensatz; intermedium = intermezzo.

Regeln der Fugen-Composition sind
1) Evolutio Durchführung (rivolta, rivolto?).
2) Repercussio (vgl. § 116) Wiederschlag, Einsatzpunct der verschiedenen Stimmen, auch Stimmenwechsel überhaupt.

Besonderheiten einzelner Fugen sind
1) punctus organicus Orgelpunct, Halteton.
2) Augmentatio, diminutio Maaßveränderung der rhythmischen Glieder des Themas wie § 108 und 109 Bsp. 15.
3) Engführung, wenn die verschiedenen Stimmen wie oft an Wendepuncten geschieht rascher nach einander eintreten als die (gewöhnliche) erste Repercussio fordert; dafür ist kein lateinisches Wort in Gebrauch, wahrscheinlich weil es zu den Freiheiten gerechnet ist die keiner Regel unterliegen, gleichwie das divertimento.

**111.** Nach dieser gegebenen Folge suchen wir nun die Theile zu erkennen wie sie erfunden und geordnet werden. Ein gutes Fugenthema zu erfinden ist nächst dem, daß es wie alles Künstlerisch-Schöne von angeborenen Gaben herrühren muß, doch zugleich eine schwere Kunst, die Erfahrung und Arbeit fordert, damit es nicht heiße oder scheine daß ein und der andre Ton aus Rücksicht auf das Folgende zurecht gemacht und umgebogen sei. Grundregel wird dem rechten Künstler auch ohne Lehre sein: das Thema sei faßlich und bildlich, um der Durchführung werth zu erscheinen; ein rechtes Fugenthema soll eigenes Leben zeigen das zeugungskräftig sei, vieler Bildung und Wandlung mächtig. Wenn man solche Gabe nicht lehren kann, so kann man doch aus guten Mustern lernen, in welchen Merkmalen das Schönwirkende sich bezeuge und hat daraus die Regeln abgenommen:

I. a. Das **Thema** sei nicht zu lang, auch nicht jedesmal zu vollendeter Liedform d. h. nicht periodisch ausgebildet, obwohl es dennoch feststeht daß die Fuge aus der Liedform hervor gegangen ist und ihr auch im Innersten verbunden bleibt; sie ist eben aus liedhafter Wurzel zu anderer Ganzheit erwachsen als der einfache selbstvergnügte Volksgesang; die Grundgesetze der Periodenbildung walten auch in ihr, und die ganze

Fuge ist eine kunstvolle Periode aus Theilperioden, ein Lied der Lieder. — Ueber die Länge des Themas sind natürlich keine Regeln zu geben. Räthlich ist wohl, nicht zu viel Töne zum Thema zu wählen, weil das die Einpräglichkeit und die Wahl der Gegenharmonie erschwert; aber es finden sich sehr weite Gränzen des Erlaubten oder Faßlichen. Seb. Bach hat ein gewaltiges Thema in 5 Tönen




im tp. Clav., ein anderes von 64 Tönen in der D dur-Fuge für die Orgel



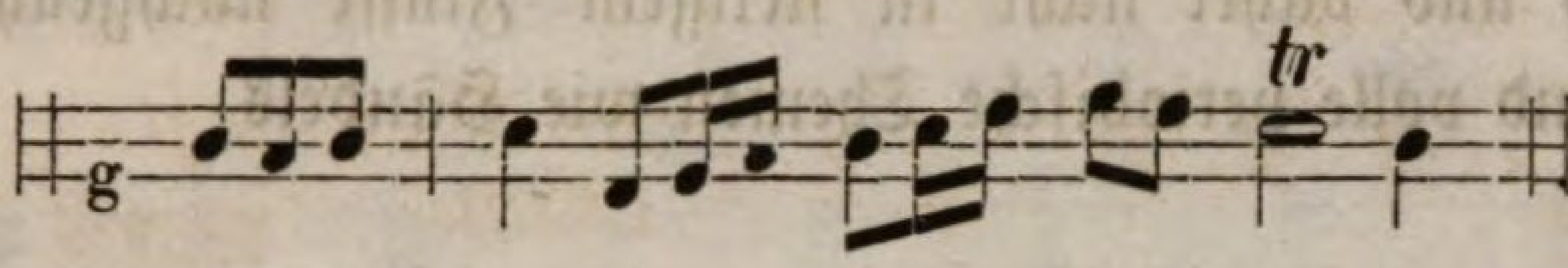

Fr. Kiel (geb. 1821) bringt in op. 10 das Thema einer zweistimmigen Fuge zu mehr als 50 Tönen, in op. 2, 1 ein anderes von 30, beide modern geistreich ausgeführt. — Merklich ist jedoch bei langen und kurzen, tonreichen oder einfacheren Themen, daß sie durchaus periodischen Ansatz haben, indem sie in 4, 6, 8 Tacten (tempora) sich entweder völlig oder halbschlüssig aussprechen, darin also einen liedhaften Ursprung andeuten.

b. Wichtiger, wenn auch nicht lehrhafter, ist der Rathschlag, bedeutsame an sich selbst anziehende Themen aufzustellen. Weil das nun Naturgabe ist, so läßt es sich nicht in Regeln fassen; aber wohl ist es möglich, auf die Bedeutsamkeit der Intervalle hinzuweisen (§ 32, 1. — § 40), wo dann einleuchtet, daß consonirende Intervalle in melodische Folge gebracht z. B. gebrochene Terzen ꝛc. nicht so wirksam sind für Fugenwerk, als dissonirende, die gegen einander abscheinen, und daher leichter in künstliche Gegenbildlichkeit eingehen. Am brauchbarsten zeigen sich Secunden und Quarten, in mäßigem Gange auf- oder absteigend, mit anmuthigem Wechsel der Stellung. Erwünscht ist der Wechsel d. h. daß nicht derselbe Ton im Thema häufig komme, damit wiederum für die harmonische Fülle der Antwort vorgearbeitet sei, und möglichst viele mannigfaltige Stellungen des Themas innerhalb des Diatonon möglich werden. Auch ist erwünscht, möglichst alle Töne des Diatonon zur Melodie zu verwenden, und mit dem Umfange der Melodie das Diatonon oder die Tonleiter bis zur Octave, nicht zu überschreiten. — Auch diese Regel ist, namentlich in Bachs Orgelwerken, mehr noch in späteren Instrumentalfugen überschritten: doch behauptet sich im Ganzen der Vorzug einfacherer Themen nicht bloß der Singbarkeit sondern des Verständnisses wegen. Der Grundsatz, innerhalb Einer Octave zu verweilen und diese recht auszubeuten, ist anerkannt und heilsam, womit wir aber nicht der seltsamen Vorschrift das Wort reden, welche Nägeli in seinen Vor-

lesungen (Stuttgart 1826, S. 98) als Regel aufstellt: „es müsse in einer richtigen Durfuge das Thema auf jeder Scalenstufe außer der Septime vorkommen, also auf 6 Stufen". Die richtige Herkunft dieser Regel aus dem alten Hexachord zugestanden, ist die Anwendung doch unkünstlerisch und auch in Wirklichkeit keinem tüchtigen Fugenmeister maaßgebend gewesen, vgl. Bachs tp. Cl. Es dur




oder H dur




und andere, welche ohne jener Handwerksregel zu folgen, die größte Fülle und Abgeschlossenheit zeigen.

Alle jene Regeln sind Beobachtungen die meistentheils zutreffen, aber auch glänzende Beispiele des Gegentheils neben sich ertragen. Jedenfalls ist das Langweilige, Reizlose zu meiden, und schwerlich wird eine technische Musterfuge durch harmonische Künste für melodischen Mangel entschädigen.

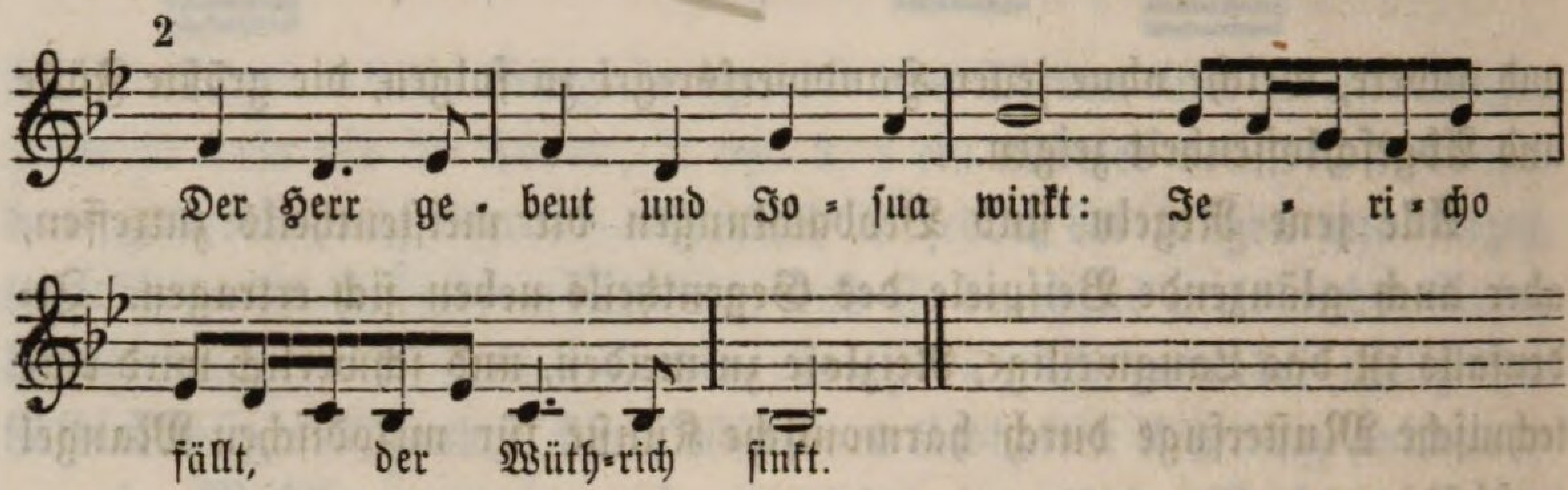
c. Der ersten Regel verwandt ist, daß man wiederholte Melismen im Thema möglichst meide, weil auch dieß die Durchführung erschweren kann, und weil ohnehin das ganze Fugenwerk schon auf wiederholender Nachahmung ruht. Dessenungeachtet gibt es auch schöne Fugen, in deren Themen solche Wiederholungen nicht lästig sind, z. B. außer dem obengenannten der D dur-Fuge auch eine G moll-Fuge für Orgel von S. Bach:




auch mehrere Händelsche. Die älteren italienischen sind selten von solcher Ausdehnung, selten über zwei tempora hinaus geführt ohne daß die Gegenstimme einträte.

d. Dieß führt zurück zu der Frage nach der liedhaften oder periodischen Bildung des Themas. Man fragt wohl: Woran erkennt man das Ende des Themas? und erhält etwa die Antwort: wenn die zweite Stimme einsetzt, was allerdings bei tonreichen Instrumentalfugen zutreffen kann; doch trifft das nicht zu bei den kurzen Melismen oder Satzgliedern, die z. B. bei Palestrina oft den Anfang bilden, um eben ausdrücklich unterbrochen zu werden, wo eine poetische oder harmonische Veranlassung raschen Eintritt empfiehlt. Vielmehr erkennen wir eben an

dieser Frage die Gültigkeit der grundlegenden Liedform aufs Neue: denn das gesammte Thema hat immer diesen Zug des Liedhaften, sei es früh oder spät unterbrochen; dieß zeigt sich in dem was überall schlußhaft ist im Tonbilde: in der Rückkehr zum Grundtone, oder wo nicht das, — zur tonischen Consonanz, zu rhythmisch harmonischer Sättigung. Irrung macht nur, daß die Nachahmung oft nichts weiter nachahmt als das Erste, Vorausgesungene d. h. was der zweiten Stimme vorangeht, — während die nachfolgenden Theile des Themas auch liedhaft thematisch, aber freier gestaltet sind und daher nicht in stetigem Flusse nachgeahmt werden. Allerdings sind volle periodische Themen wie Händels




bei älteren Meistern ziemlich selten; vielmehr greift die nachahmende (zweite) Stimme das Wort gewöhnlich ehe das ganze Thema ausgetönt hat, unterbricht also die periodische Liedform. Daher mag man zu mehrerer Deutlichkeit unterscheiden das eigentliche Fugenthema von dem allgemeinen Satzthema, und jenes als den engeren der Nachahmung bestimmten Theil näher ins Auge fassen als dieses, den größeren Liedsatz. Der Hörer vernimmt im Verlauf der Fuge doch immerfort die Imitation des Liedhaften, einen Gegensatz, dessen Einheit und Versöhnung darzustellen eben die Aufgabe dieser höchsten aller Tonformen ist. Solches aber anschauend zu verstehen und ins Herz zu fassen hat für manchen Anfänger im Verständniß einige Schwierigkeit, am meisten am Clavier, das neben mancher anderen Schuld auch diese auf sich geladen hat, die Fugen ungenießbar zu machen, wenigstens dem ungelehrten Hörer öfters Tongeklapper als Tonbilder vorzuführen, weil dem Clavierton der freie Lebenshauch fehlt. Mancher treffliche Tonsatz mit gehaltenen und gebundenen Tönen aus dem Gesange aufs Clavier übertragen wird seelenlos unbegreiflich, während Orgel oder Geigen doch eine lebenvolle Nachbildlichkeit des Gesungenen darbringen können. So erklärt sich, daß fugirte Sätze im Orchester wie u. a. die bachsche D dur-Suite solche Hörer, die sonst vom clavierigen Fugengeklapper nichts hören mögen, unwiderstehlich ergreifen.

Von dem frühen Eintritt der Nachahmungs-Stimme neben fortlaufendem Liedthema sind Beispiele reichlich bei Niederländern und Italienern z. B. der Gesang von Christi Taufe Super ripam Jordanis stabat beatus Joannes baptizans Salvatorem, von Clemens non Papa (1555, s. Commer Mus. Batav.) dessen Anfang ist

3 Super ripam Jordanis.



Ein ähnlich construirter Satz von Seb. Hollander, dessen Thema s. § 36, 4 — zeigt dasselbe Verfahren: die ersten 7 Töne




Vox II. . . . .

geben das Fugenthema; die zweite Stimme tritt früher ein als das Thema zu Ende ist; die Cantilene der ersten Stimme hat 8 tempora, das Fugenthema 2. — Die Frage nach Kennzeichen und Ende des Themas tritt nochmals auf, wenn man entscheiden will was einfache oder Doppelfuge sei: die Antwort ist auch hier, daß nur das periodisch Angelegte, ganz oder theilweis Nachgeahmte, Thema heiße.

II. Dem Thema nachgebildet wird der **Gefährte** entweder auf derselben oder auf anderer Stufe. Weil dieß nicht immer in strenger Nachahmung möglich ist ohne das Diatonon zu verlassen, und solche Abweichung mit Vorsicht anzustellen ist: so hat die Regel von der Antwort einige Schwierigkeit, wovon im folgenden Paragraphen.

III. Der **Gegensatz**, contrapunctus — minder passend genannt Gegenharmonie — ist derjenige Theil der Fuge, welcher während die zweite Stimme nachahmt von der ersten gesungen wird. Es ist gut, wenn diese Gegensätzlichkeit klar hervortritt, indem Langsames zum Raschen,

Mildes zum Scharfen, Absteigendes zum Aufsteigenden gesellt wird; je edler und klarer die Grundmelodie, desto weniger wird sie schneidende Gegensätze hervorrufen oder bedürfen.

IV. **Zwischenharmonien**, besser Zwischensätze, werden von neueren Lehrern die übrigen freien Melismen oder Gänge genannt, welche zwischen Thema und Gegensatz ergänzend oder vermittelnd eintreten, also freilich oft nur harmonische Bedeutung haben und melodisch farbloser gestaltet sein mögen.

Die ältere Lehre hat sich mit diesen freieren Füllsätzen wenig befaßt; und in der That genügt die Unterscheidung Thema und Gegensatz vollkommen, welche aus dem Verhältniß von Cantus firmus und Contrapunctus verständlich ist; nach diesem ist nichts Wesentlicheres zu lernen, als die Abwandlungen des Themas in Führer und Gefährten, alles Uebrige aber aus den bisherigen contrapunctischen und melodischen Regeln abzunehmen.

**112.** Die **Regeln** der Fugencomposition betreffen daher vornämlich das Verhältniß von Führer und Gefährten, oder Thema und Antwort. Es fragt sich zuerst, auf welcher diatonischen Stufe die erste Nachahmung, die eigentliche Antwort, geschehen soll. Nach den allgemeinen canonischen Regeln wäre jede Stufe dazu fähig, wie das auch Marpurg (Abhandl. über die Fuge I, 1, § 17) für die Fuge als möglich hinstellt, aber freilich sogleich im folgenden Paragraphen widerruft, indem er dort als die eigentliche Fuge diejenige benennt, welche in der Quinten-Antwort begründet sei und die übrigen Intervalle nur als außerordentliche Zierrathen der Repercussion gebrauche. Hierin liegt die Anerkennung der Fugenform als einer nicht bloß canonischen, sondern in freier doch an Naturgründe gebundener Schönheit entwickelten Nachahmung, deren Grundmelodie überall durchwalten und in faßlichem tonisch-rhythmischen Gliedbau sich durchsetzen solle. Geschähe dagegen die Nachahmung in canonischer Weise auch nach anderen Intervallen, so wäre

1) im Falle strenger Nachahmung nur der Canon circularis (§ 108) möglich, und somit die Einheit der Tonart zerrissen;
2) im Falle freier Nachahmung dagegen würde die Melodie unkenntlich werden durch Ungleichheit der Halbtöne.

Die liedhafte Herkunft der Fuge bezeugt sich nun insbesondre darin, daß sie gleich dem Liede den natürlichen Gang des Auf- und Abgesanges in Tonica und Dominante als Regel bewahrt, daneben die Gänge in anderen Intervallen als schmückende oder pathetische Ausnahmen zuläßt. Daraus folgt nun, daß das erste Thema — der Führer — durch den

Gefährten regelmäßig die harmonisch umgekehrte Antwort erhält, indem der Tonica die Dominante, der Dominante die Tonica entspricht, also wenn

die Melodie des Führers schreitet: t—t d—d t—d d—t
der Gefährte antwortet: d—d t—t d—t t—d.

Wenn aber das geschehen soll, so ist bei springendem Fortschritt die strenge Nachahmung oft unmöglich, indem wohl die zwei ersten Fälle — Octavensprünge t—t, d—d, oder Tonwiederholungen (Primenverweilungen, *πεττεία* § 28, 19) genau können wiedergegeben werden, dagegen die zwei anderen das nicht können: denn t—d aufwärts ist eine Quinte, d—t' eine Quarte und so fort in allen Umkehrungen.

Es können daher die größeren Intervalle — springende Quarten und Quinten 2c. — oft nur ideal nachgeahmt werden, indem das Sprunghafte mit dem Tonisch-Harmonischen vermählt wird; die reale oder körperliche Intervallen-Nachahmung findet dagegen nicht immer statt, weil sonst der Quinte c—g die Quinte g—d' antworten müßte, und somit eine neue Tonart, die der Dominante, einträte. So scheint es oft, daß die Nachahmung sich auf das Rhythmisch-Melodische beschränke, während vom Tonisch-Melodischen Eins oder Anderes geopfert wird. Dann fragt sich: was kann geopfert werden ohne dem Ganzen zu schaden: an welcher Tonstelle ist freie Nachahmung erlaubt und geboten?

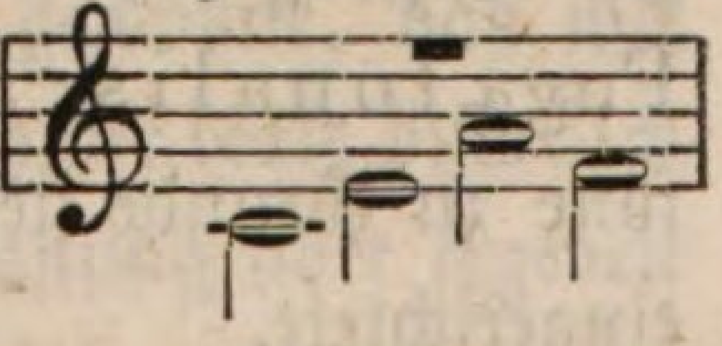
Nehmen wir solche Themen, die nicht springend, sondern schrittweise beginnen, so zeigt sich daß deren Nachahmung strenge sein kann wenn auch nur beim ersten Einsatz; auch beginnende Terzensprünge lassen zuweilen ein Gleiches zu; dagegen bei beginnendem Quartensprung die Treue der Nachahmung gefährdet wird, und oft den harmonischen Gesetzen weichen muß.

1



2



3



4 Führer: d.




Gef.: t.

5 Führer: d.




Gef.: t.

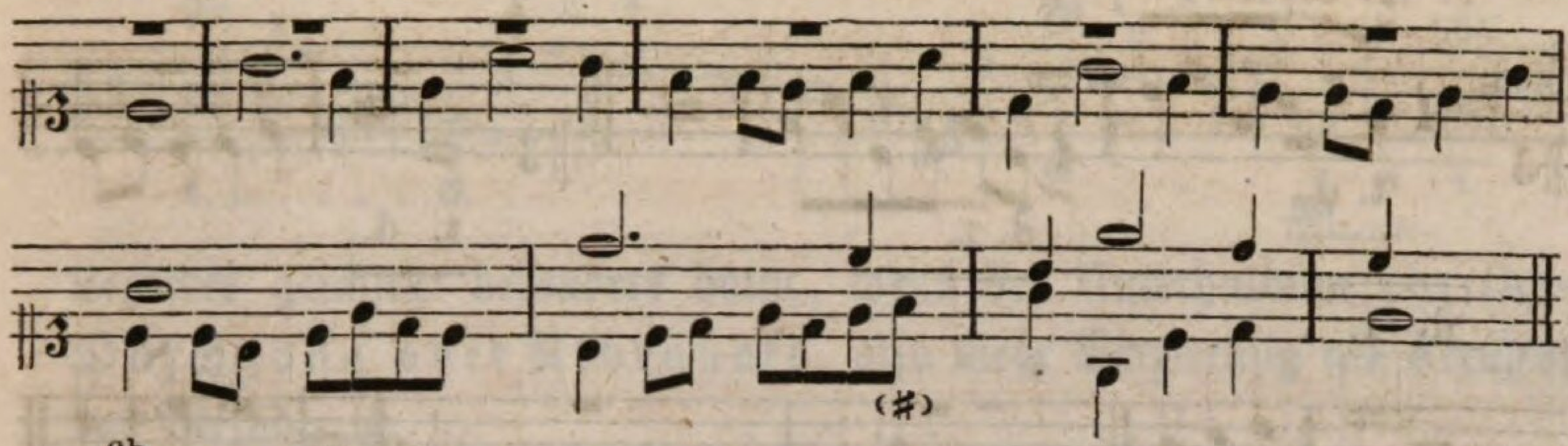
Bsp. 1 beginnt und schließt den Führer auf der Tonica, den Gefährten auf der Dominante; 2 ebenso, nur daß eine chromatische Modulation bereits während der ersten Antwort hinzu tritt; 3 hat dieselbe Modulation sogar schon im Thema des Gefährten, doch so daß nur die nächste Verwandtschaft, und zwar vorüber gehend, berührt wird. Die beiden folgenden Bsp. zeigen umgekehrt den Führer auf der Dominante einsetzend, den Gefährten auf der Tonica; 4 ist strenge nachgeahmt; 5 ist anfangs strenge nachgeahmt, aber der Fortgang des Gefährten würde schon nicht so leicht den Fortgang des Führers vom 3. Tacte an nachahmen können, ohne in die fremdere Tonart der Subdominante zu gerathen.

Neben der Vertauschung von Quinte und Quarte in den Antworten, welche um der harmonischen (modulatorischen) Einheit willen erfordert wird, ist eine andere durch die Lage des diatonischen Halbtons gebotene Art mehr melodischen Inhalts. Beide Vertauschungen aber hangen wiederum mit rhythmischen Verhältnissen zusammen, indem je nach der arsis oder thesis eines oder mehrerer Melodietöne, die Nachahmung eines Themas strenger oder freier sich gestalten kann.

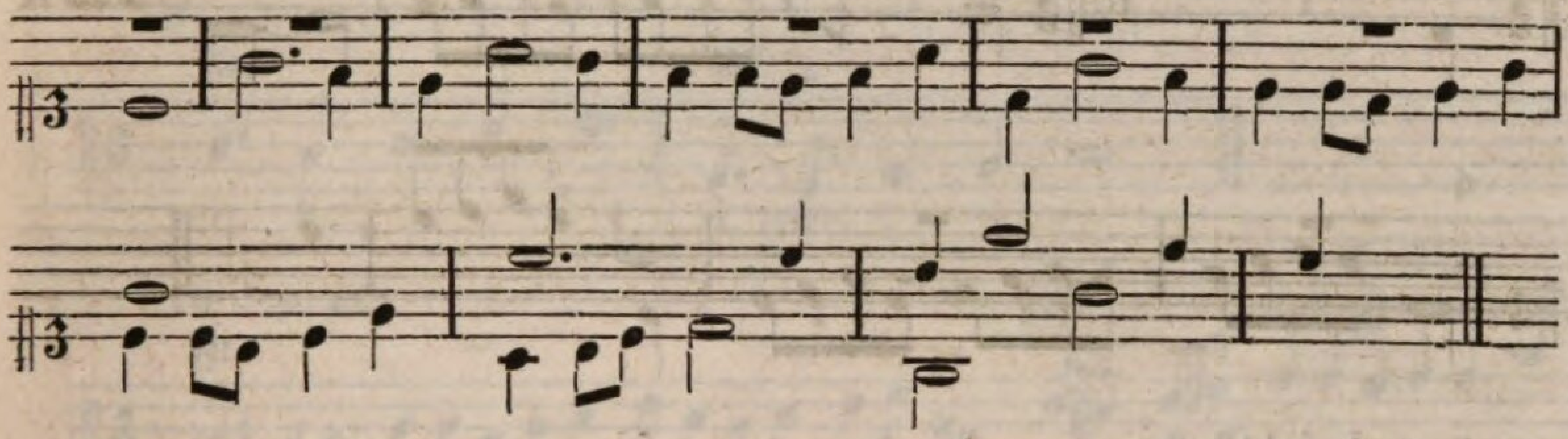
Die Schwierigkeiten der Beantwortung zu besiegen hat man Regeln aufgestellt die aus guten Mustern abgezogen sind; allgemeine Einstimmung der Lehre ist noch nicht erzielt, zumal die Meister der früheren Zeit anderen Grundsätzen folgen als die des 18. Jahrhunderts, und in vielen Lehrbüchern beiderlei Lehren durcheinanderlaufen, z. B. Dehn S. 158. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts unterschied man Fuga realis und Fuga tonalis: jene ist die Nachahmung wie sie den Fugen der Kirchentöne zu Grunde liegt, diese die nach modern harmonischen Grundsätzen eingerichtete.

Manche Themen lassen beiderlei Antworten zu, je nachdem die ältere diatonische oder die modern-harmonische Auffassung beliebt wird, z. B.

6a tp. Cl. Es dur.

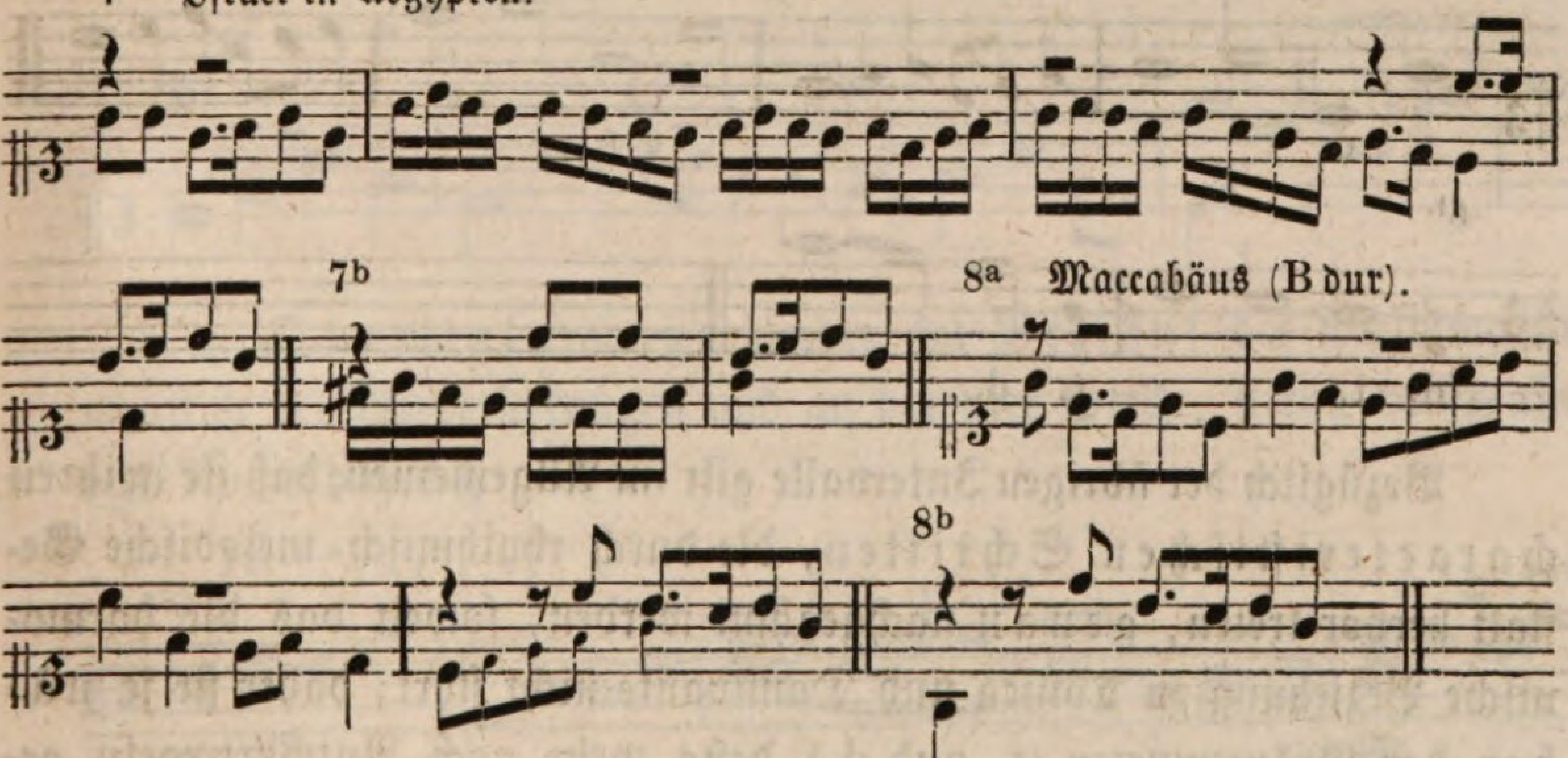


6b



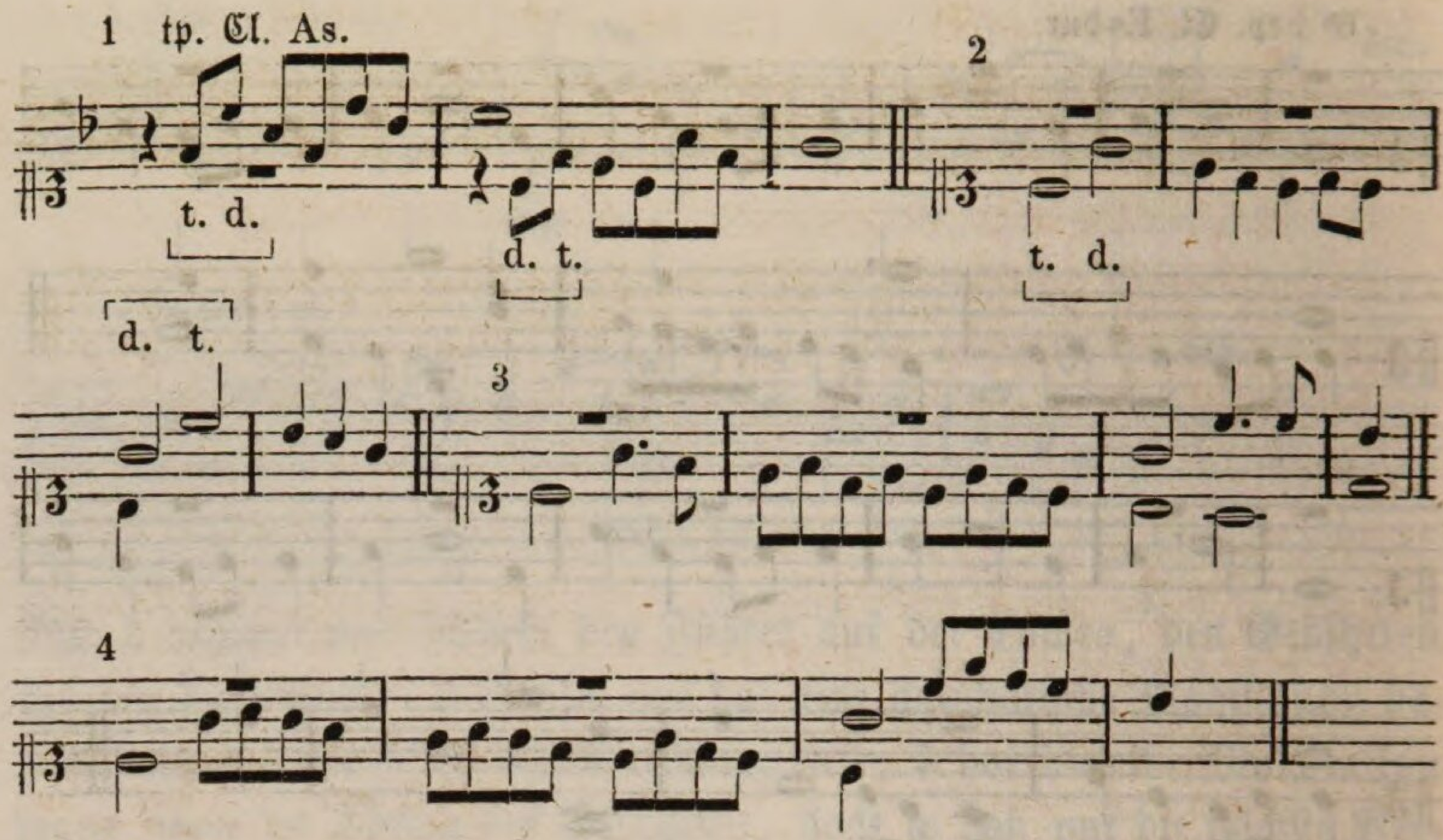
Die erste, reale Beantwortung (a) würde späterhin bei dem beweglich tonreichen Thema Mühe haben, ohne Steifheit der Modulation weiter zu gehen; das Thema eignet sich wegen seines instrumentalen Inhalts besser zur tonalen Antwort (b) wie sie Bach gegeben hat. — Anderswo geschieht auch, daß im Verlauf längerer und mehrfacher Fugen bald tonal bald real geantwortet wird, wie Händel öfter thut:

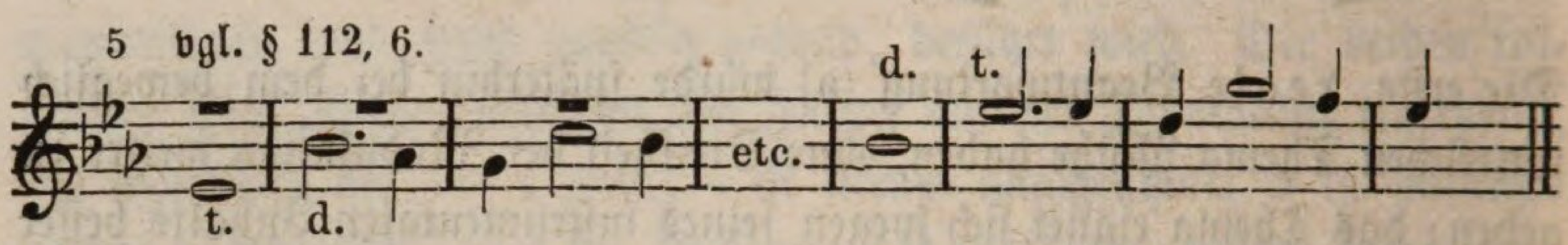
7a Israel in Aegypten. 7b 8a Maccabäus (B dur). 8b



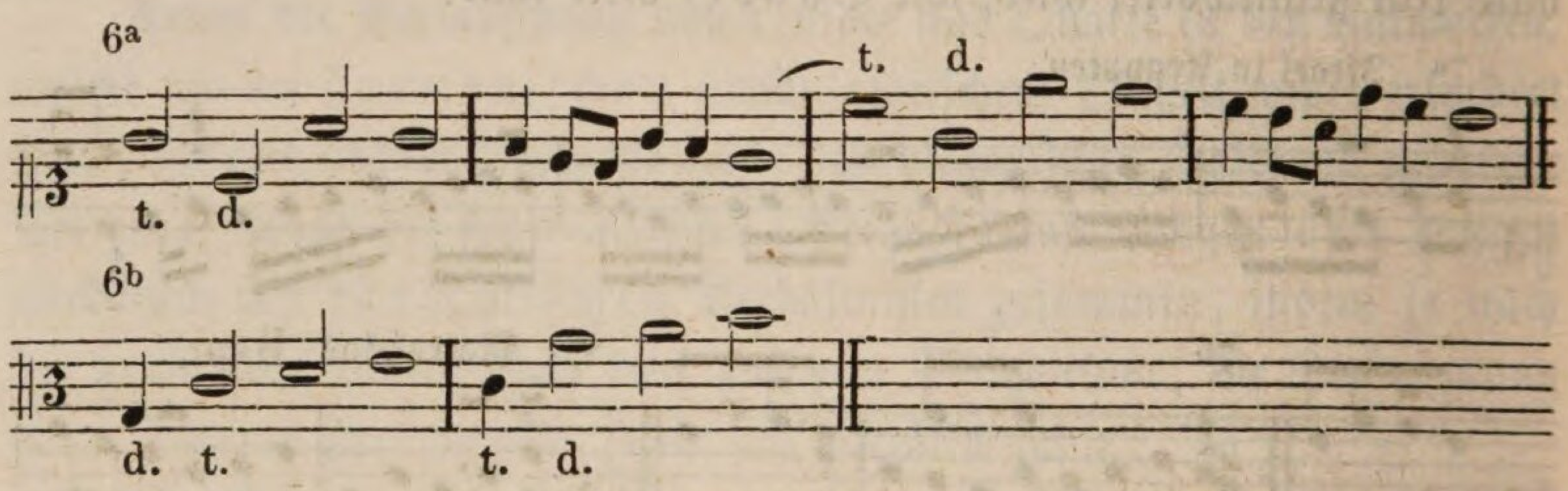
Das heutige Gehör ist der tonalen Auffassung so sehr gewöhnt, daß wir diese des Verständnisses halber voraus nehmen, obgleich die reale historisch den Vorrang haben müßte. — Nach der tonalen Auffassung aber ergeben sich folgende gangbare Regeln.

**113.** Der Hauptregel gemäß, daß Dominante und Tonica einander antworten sollen, ergibt sich für die tonale Weise daß wenn der Anfang des Themas springend lautet: t. d., die Antwort sei: d. t., also



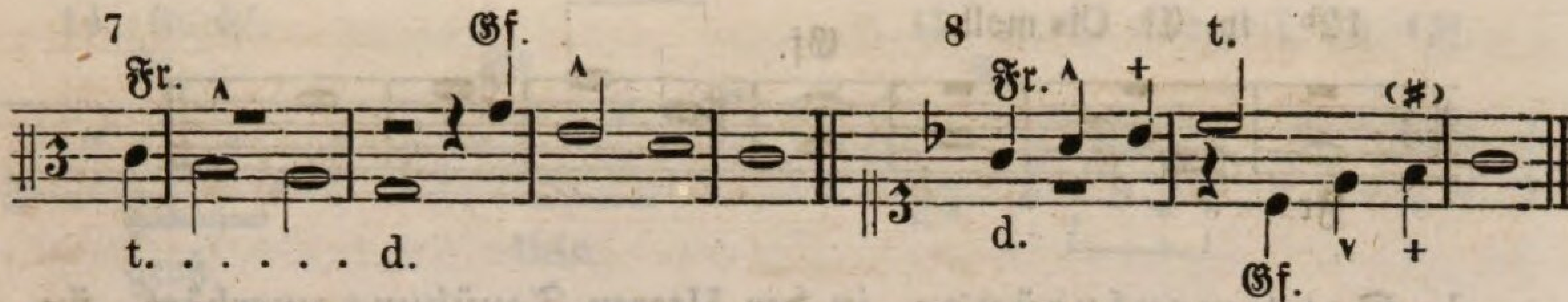




Umgekehrt also, wenn das Thema beginnt: d. t., soll die Antwort lauten: t. d.




Bezüglich der übrigen Intervalle gilt im Allgemeinen, daß sie in ihren characteristischen Schritten, die durch rhythmisch-melodische Gestalt hervor treten, genau nachgeahmt werden, soweit das die harmonische Beziehung zu Tonica und Dominante nicht stört; daher sie je näher den Gränzpuncten (t. und d.) desto mehr nach Antwortregeln gebogen werden; je ferner den Gränzen, desto genauer unter sich nachgeahmt werden. Besondere Regeln sind

a. der Unterhalbton — (die große Septime der Tonica) fordert, im Anfang und im guten Tacttheil stehend die Antwort der Terz, damit die natürlichen Harmonien der Tonica und Dominante einander gegenüber treten können; im schlechten Tacttheil stehend erhält er die Antwort der Quarte




Letzteres geschieht besonders dann, wenn der Unterhalbton (in thesi) Durchgang oder Nebennote, also mehr Verzierung als Kernpunct der Melodie ist.







b. Sextensprünge werden in den Antworten nicht verändert, weil sie niemals am Ende des Themas, sondern nur im Verlauf der Melodie vorkommen, und hier der melodische Gang frei wirken soll, da er nicht durch harmonische Rücksicht eingeengt wird; überhaupt sind Sextensprünge im Thema selten, den Alten ganz unbekannt.




c. Quartensprünge werden im Verlauf des Melisma, namentlich bei Wiederholungen und an betonter Stelle, streng nachgeahmt, vgl. No. 6 dieses §




während die an Endpuncten stehende Dominant-Quarte die tonale Antwort der Tonica-Quinte fordert (§ 113, a. b Bsp. 1—7).

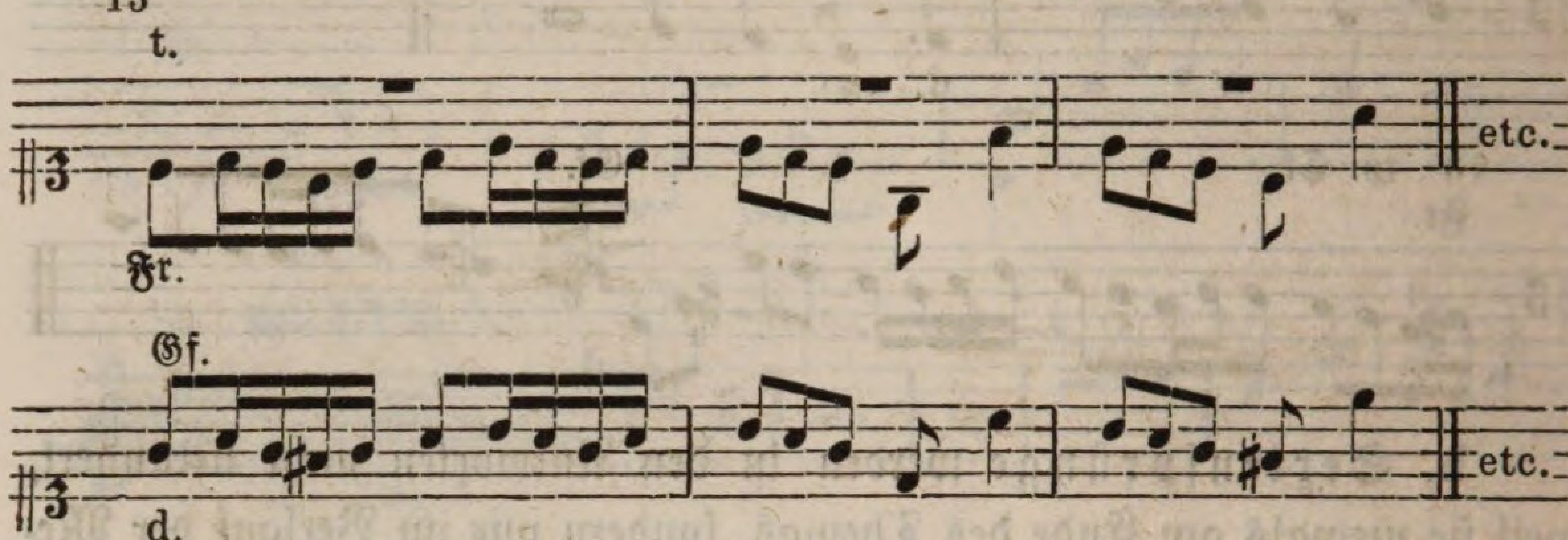
Die Minderquarte, ein nicht diatonisches Intervall, kann nur in modernen Fugen vorkommen; sie fordert wegen ihrer melodischen Bedeutsamkeit, und weil sie ohnehin nicht am Schluß oder Anfang stehen kann, genaue Nachahmung.

12b tp. Cl. Cis moll.



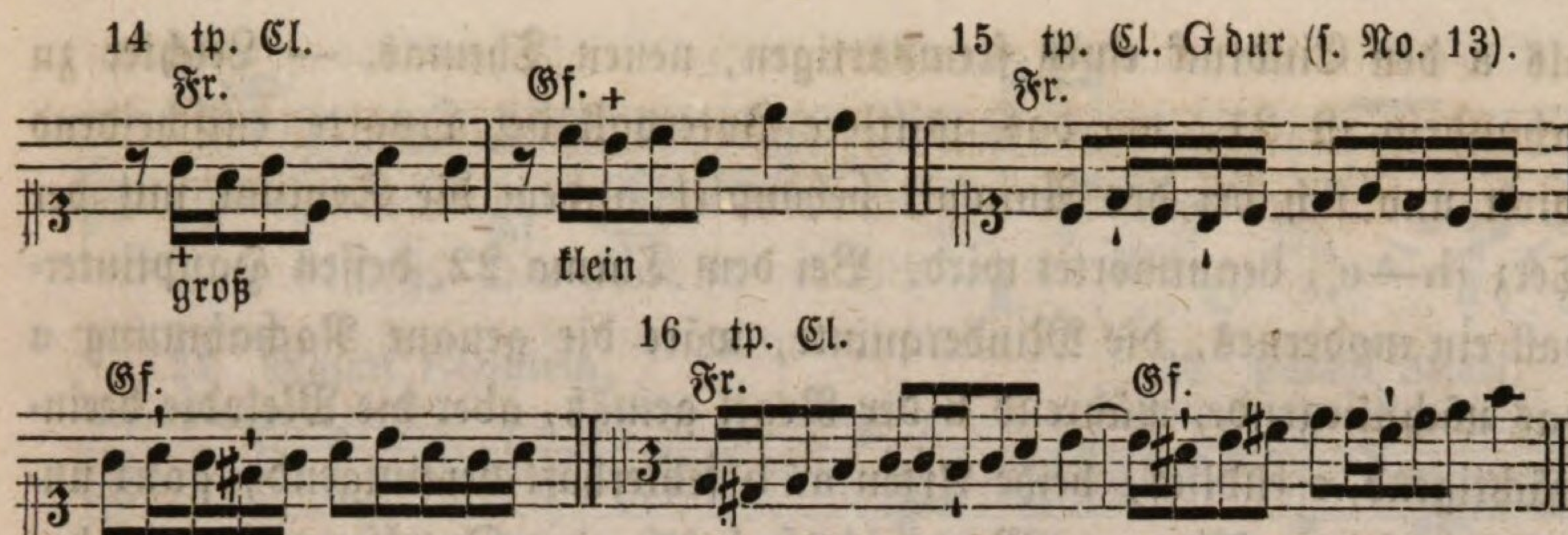

d. Septimensprünge, in der älteren Tonübung unerhört, finden sich bei modernen Meistern wohl vor, aber doch selten in Fugen. Sie werden, wie andere außerordentliche Intervalle, gern in die Mitte des Melisma gestellt, also der tonalen Rücksichten enthoben, daher genau nachgeahmt: wie in der G dur-Fuge des tp. Cl.

13

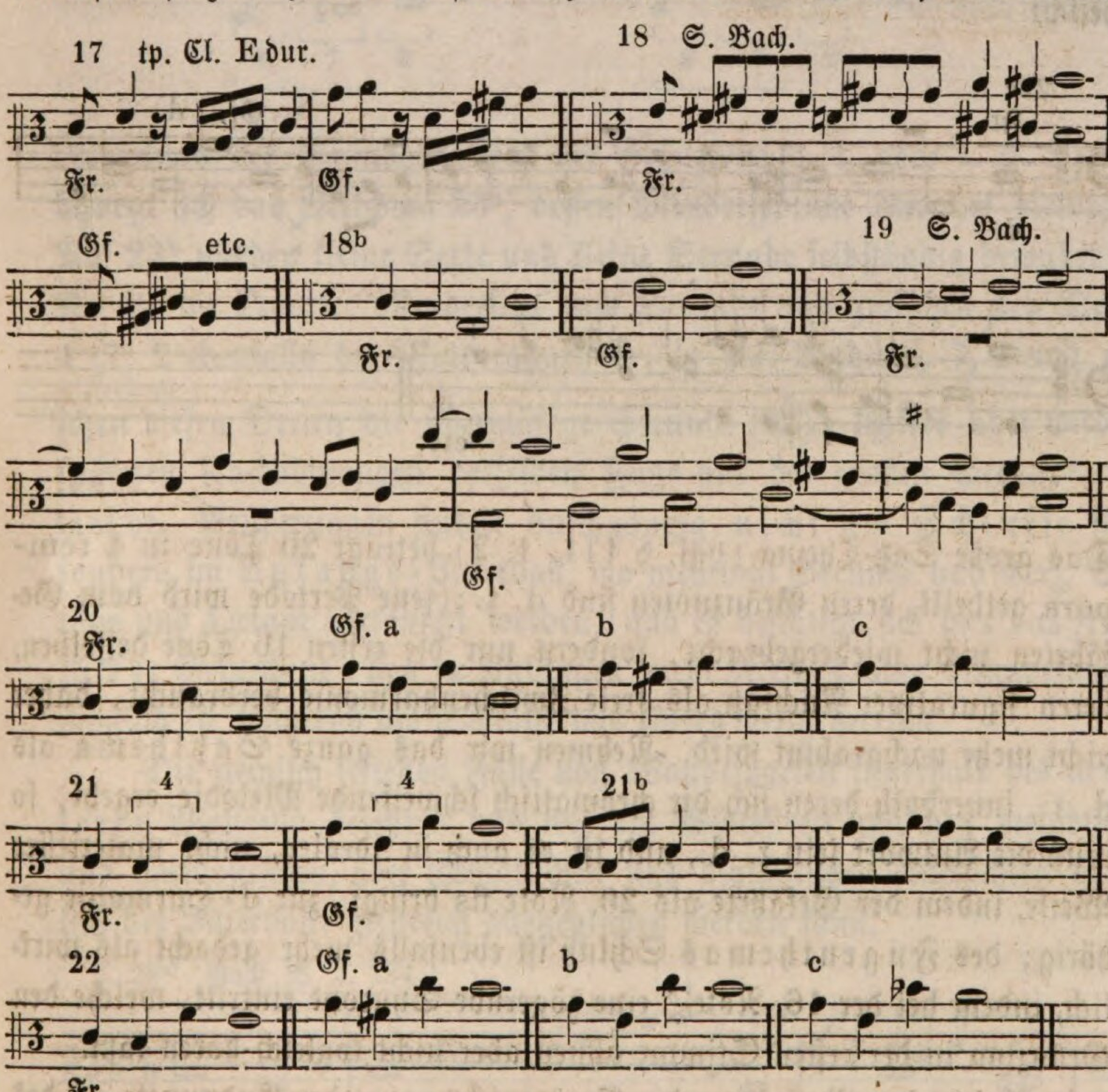



Die Entscheidung darüber, welche Intervalle der thematischen Melodie wesentlich oder characteristisch, deshalb der strengen Nachahmung bedürftig seien, mag in vielen Fällen Sache der Erfahrung, des Gefühles sein: aber es fehlt nicht an objectiven Kennzeichen des Wesentlichen: diese beruhen auf rhythmischen Gründen, welche wiederum das harmonische Gebäude stützen und regeln helfen. Unwesentliche Noten werden wohl diejenigen genannt, die gleichsam außer Verantwortung stehen, wie alles Durchgehende und dem Verwandte: sie bezeugen sich aber zunächst durch ihre rhythmisch untergeordnete Stellung, wovon Bsp. 9. 10 und die Leittöne in Bsp. 13 Belege geben; dann durch das untergeordnet harmonische Verhältniß, sei es im Anfang, Ende oder Mitte des Themas. — Unter diesen Verhältnissen leiden besonders die bisher nicht behandelten kleineren Intervalle, welche abweichende Antwort fordern, sobald sie in der Nähe von Anfang oder Ende des Themas erscheinen.

e. Secunden und Terzen sind an jeder Stelle, am meisten aber an den Endpuncten die für die Antwort empfindlichsten Intervalle und zwar vorzüglich wenn beide einander verbunden sind. Die Secunde als Nebennote (§ 104, 6. 7) ist unbetont, und wird als zierende Figuration behandelt die auf den harmonischen Gang ohne Einfluß ist, daher sie auch willkührlich bald groß bald klein, aber doch immer als Secunde beantwortet wird (vgl. No. 7. 8).

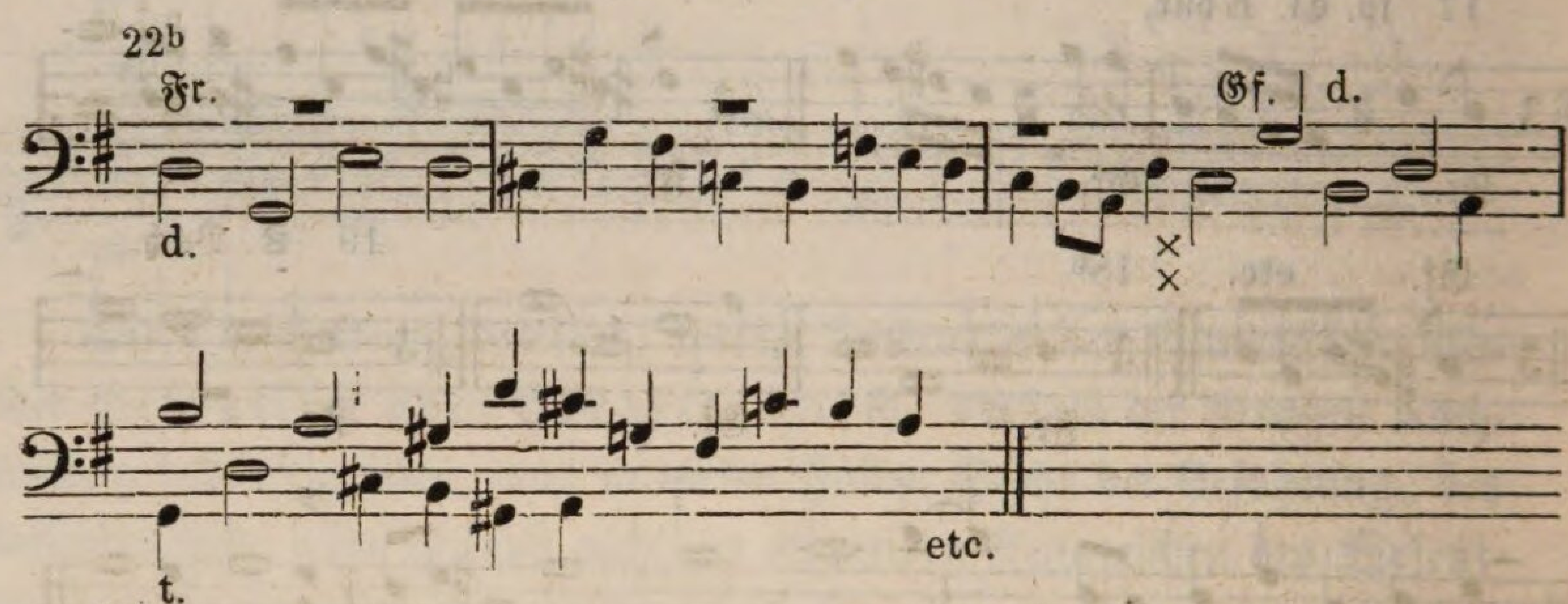



Die Secunde als *harmonische* Note ist betont, und unterliegt den Aenderungen welche die Endpuncte verlangen (No. 7. 8); steht sie im Anfang aufwärts gehend, so wird sie genau beantwortet; abwärts gehend hat sie entweder Terz oder Quart als thematischen Folgeton nach sich: beide sind so zu behandeln daß der Character der Melodie erhalten bleibt.




Das Thema 20, ein ziemlich unbequemes, läßt kaum eine ganz befriedigende Antwort zu; die regelmäßigste a macht das Thema fast unkenntlich; die zweite scheint zu rasch zu moduliren, und mag sich der modernen Auffassung am meisten empfehlen; die dritte c ist falsch: sie gäbe noch mehr

als a den Eindruck eines fremdartigen, neuen Themas. — Leichter zu behandeln ist 21, wo das mittlere Intervall der Quarte entscheidend wirkt und sich bei der Antwort behauptet, indem die Septime mit der Terz (h—e′) beantwortet wird. Bei dem Thema 22, dessen Hauptintervall ein modernes, die Minderquinte, wäre die genaue Nachahmung a das nächstliegende, während b der Regel gemäß, aber die Melodie beeinträchtigend, c endlich, beide Arten a. b fehlerhaft vereinigend, ganz unmöglich sein würde. — Mendelssohn in der Orgelfuge op. 37 hat genaue Antwort folgen lassen, aber das geschieht in der Mitte eines entlegen modulirenden chromatischen Themas, wo sich die Melodie zwischen den Endpuncten selbständig bewegt mit dem characteristischen Melisma eines dreimaligen Tritonus, welches für sich genaue Antwort erheischt




Das große Satz-Thema (vgl. § 111, 1. 2) beträgt 20 Töne in 4 tempora getheilt, deren Gränznoten sind d. t.; jene Periode wird vom Gefährten nicht wiedergebracht, sondern nur die ersten 16 Töne desselben, deren figurativer Nachsatz als freie Zwischenharmonie verbraucht, daher nicht mehr nachgeahmt wird. Nehmen wir das ganze Satzthema als d. t., innerhalb deren sich die chromatisch schweifende Melodie ergeht, so muß die Antwort sein t. d., und ist es auch in idealer, nicht materieller Weise, indem der Gefährte als 20. Note fis bringt, zur d-Harmonie gehörig; des Fugenthemas Schluß ist ebenfalls mehr gedacht als wirklich, indem bei der 16. Note ⨯⨯ eine zögernde Syncope eintritt, welche den Gränzton in der ersten Stimme ahnen aber nicht sogleich hören läßt.

Auf diesem Verfahren, die Gränztöne — oder Endpuncte — des Themas an die Regel zu binden, die Mitteltöne — oder Melismen des mittleren Verlaufs — selbständig zu gestalten und in ihren sonderlichen Intervallen genau nachzuahmen, beruht der größte Theil der modernen oder tonalen Fugenregeln, wie ersichtlich an folgenden Themen

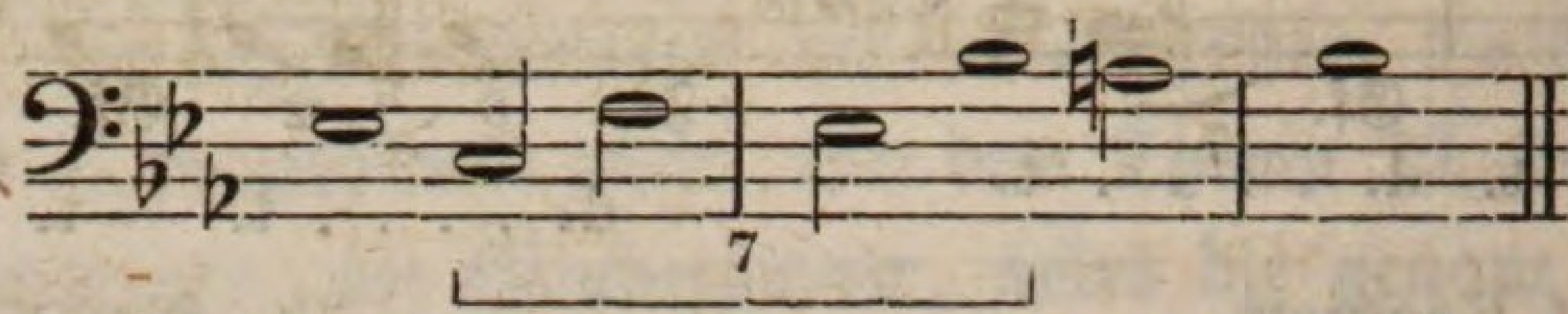



Innerhalb des Grundgebäudes der Gränztöne d. t. oder t. d. u. s. w. bewegt sich das Melisma 23ᵃ, dessen Minderseptime bewahrt bleibt; in No. 23ᵇ werden kleine Sexte und kleine Secunde selbständig bewahrt; in No. 24 die Quarte, Minderſept und Secunde und zwischen den Dreien 4 (7) 2 ebenfalls die Minderquart 4♭; in No. 25 die 8, 7, 2 und zwischen diesen Dreien die übermäßige Secunde (2♯); letztere aber wird in späteren Nachahmungen derselben Fuge mit der großen Secunde vertauscht. Aenderungen finden durchgängig nicht am Schlusse statt, sondern im Anfangs-Intervall, wo mehrmal Secunde und Terz, Septime und Octave vertauscht werden, und es bestätigt sich hier das früher (§ 74) Gefundene, daß in Anfängen mehr Freiheit oder Wandelbarkeit möglich ist, während am Schlusse das Gesetz stetig herrscht.

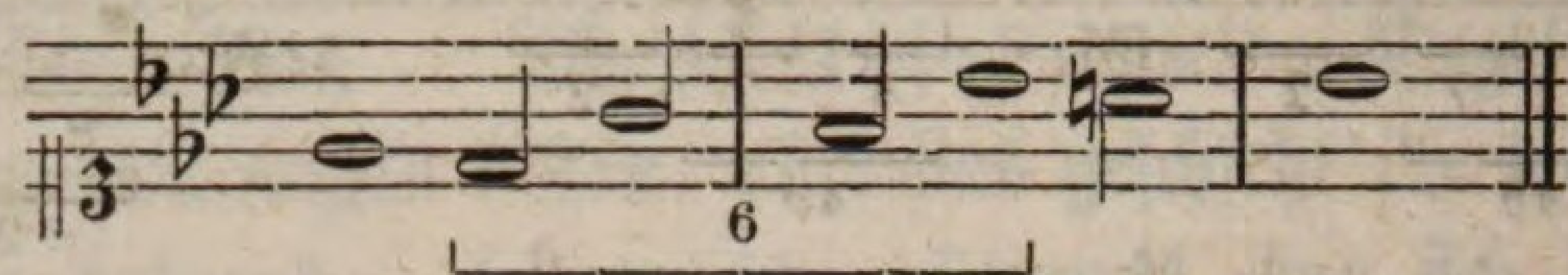
Die ziemlich seltenen Fälle von Wandelbarkeit innerhalb des mittleren Melisma belehren uns wie ein Widerstreit zwischen melodischen und harmonischen, oder thematischen und diatonischen Rücksichten bezüglich der Intervalle geistreich ausgeglichen werden kann.



Im Bachischen Thema sind als wesentliche Melismen die erste Quarte und die letzte Secunde festgehalten, während eine andere mögliche Antwort

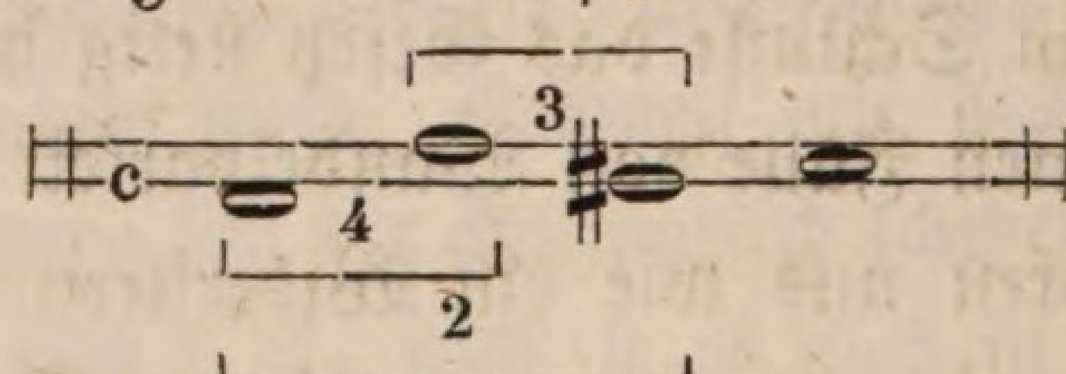



den Umfang des Themas unklar machen würde, indem der ambitus Septimae und Sextae einander sehr fremdartig antworten.




Außerdem aber wäre die Antwort wohl denkbar, wo der ambitus Sextae und alle übrigen Intervalle außer dem ersten erhalten bleiben, namentlich die bedeutsame doppelte Quarte $\begin{bmatrix} g & c' & b & es' \\ d & g & f & b \end{bmatrix}$ in Frage und Antwort gleich kräftig einschnitte. Hier hat Bach dem t.-d.-Verhältniß das Uebergewicht zuerkannt und deshalb den 1. und 4. Ton des Themas in Führer und Gefährten gleich gemacht, während im anderen Falle (d g f b) die Dominante ein vielleicht zu frühes Hauptgewicht erhielte. Uebrigens ist die gewaltige kühn geschwungene und doch wenig modulirende Fuge sehr unregelmäßig gebildet, indem nicht einmal Eine vollständige Durchführung durch 4 (oder 5) Stimmen geschieht, sondern d. t. d. den ersten Durchführungssatz ausmachen, später d. noch zweimal erscheint, t. aber nur in Engführung. Im $\frac{12}{8}$ Schlußsatz, wo das Thema nochmals gegen neue wallende Melismen hineinbricht, waltet die doppelte Quarte g c′ b es′ —c f es as — H es d g — u. s. w. durchaus vor.

Im mozartschen Quartett-Thema 26[b] ist der Grund des Wechsels wohl nur die Behauptung des bedeutsamen mittleren Melisma




wonach die übrigen sich schmiegen; Eine Durchführung genügt; später treten neue fugirte, imitirte, figurirte Themen ein, deren heitrer spiegelheller Humor alle Regeln vergessen macht.

**114.** In diesen Grundsätzen ist die alte und neue Fugenkunst einstimmig, daß Tonica und Dominante einander antworten, und daß die mittleren Melismen möglichst erhalten bleiben, während die Gränzpuncte namentlich des Anfangs nach gewissen Regeln wandelbar sind, um eben die Correspondenz von Tonica und Dominante an entscheidender Stelle durchzusetzen. Die Unterschiede beider Arten beziehen sich auf die Durch-

führung, welche bei den Alten diatonisch gehalten, bei den Neueren auch in außerdiatonische Stufen hinüber geführt wird. Ehe wir diese Unterschiede kennen lernen, thut es noth, noch der übrigen seltneren Constructionen zu gedenken, in denen das Grundgesetz der Folge t. d., d. t. verletzt scheint: Themen die mit einem anderen als jenen beiden Intervallen anfangen oder schließen.

Halbschlüssige Themen, die vor dem eigentlichen oder periodischen Schlusse durch die Antwort unterbrochen werden, sind nach § 111, 2—3 nicht ungewöhnlich; einer besonderen Lehre bedürfen sie nicht, und was Marx (C. L. 2. Buch IV. Abth. 2. Abschn. 5, C) davon lehrt ist nach seinem eigenen obwohl indirecten Geständniß eigentlich überflüssig. In der That sind die Unterbrechungen des periodischen oder Satzthemas mannigfach genug um eine Lehre darüber unmöglich zu machen.

Dagegen sind Anfänge, welche gleichsam in der Mitte beginnen, in medias res gehen, der älteren Kunst fremd, und gehören allein der neueren pathetischen Willkühr an. Doch sind solche befremdende Anfänge nicht von jedem beliebigen Intervall aus zu nehmen; wenigstens ist uns kein Beispiel außer von der Secunde oder Terz beginnend bisher vorgekommen (die von Marpurg tab. XVII gebrachten sind nicht classische, sondern für die Schule erfundene), und selbst jene folgen dem Grundgesetz, indem sie nur kurze Zeit, und schwerlich je über den dritten Ton hinaus über die Tonica in Ungewißheit lassen.

1




2 (vgl. Bsp. 115).



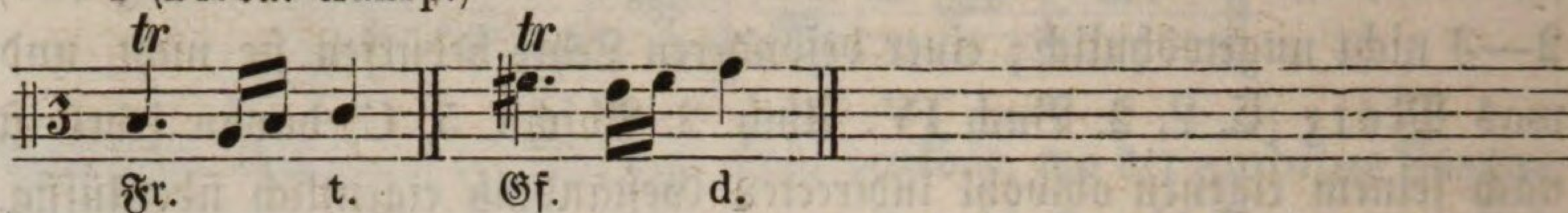
Hier könnte im Beisp. 1 das e g anfangs für tonisch selbständig, auch e′ g′ h etwa für eine Emoll Quartsexte gelten; aber die nächsten Folgetöne zeigen — rhythmisch und harmonisch — den wahren Grundton, der durch die Antwort bestätigt wird; das mittlere Melisma behauptet sich mit Sexte und Secunde. Aehnlich im Bsp. 2, wo ebenfalls die beiden Eingangstöne ungewiß oder mehrdeutig sind, aber sowohl der Eingang des mittleren Melisma  als die Antwort den Grundton unzweideutig bringen.

Anfänge auf der Secunde oder Septime sind äußerst selten; im tp. Cl. befindet sich ein Thema mit unbetonter, eins mit betonter Septime (Untersecunde):

3 (B dur transp.)




4 (Fis dur transp.)




Dem ersten Bsp. (3) gibt der folgende rhythmisch gehobene Ton sogleich die verständliche Deutung; ungewöhnlich ist, daß hier das mittlere Melisma den t—d Wechsel zeigen muß; das ganze ein sonderbar zartes Meisterstück verschlungener Gebilde, wo immer wechselnd bald der Rhythmus die Harmonie zerschneidet bald umgekehrt, wie es der triplirte Tact, die Dreistimmigkeit und der suchende Anfang mit einander bewirken. — Das zweite Bsp. (4) mit der betonten Septime gibt diesem Intervall so sehr das melodische Gewicht, daß sie gegen alle Regel in der Antwort sich behauptet; die humoristische Wendung, aus dem Schlusse des vorangehenden Präludiums ein eigenes Thema parodirend zu entwickeln, mag manches Seltsame an jener schwärmerisch launigen Fuge erklären; — die sonst gewöhnliche Antwort 7—3 (im Original also eis—ais) würde jenem Eindruck schaden (vgl. indeß hiezu Bellermann 316).

Nun aber ist der Wesens-Unterschied alter und neuer Tonübung, der in den früheren harmonischen Lehren (§ 45 u. § 70, 11) ebenfalls einflußreich war, an der Fugenkunst nochmals ins Auge zu fassen. Die **ältere** Tonübung, überhaupt, und so auch ihre Fuge, beharrt im Diatonon, alle Modulationen gehören dem Diatonon an und gehen allenfalls an dessen Gränzen zum nächstverwandten Ton: sie bedient sich des Chroma sparsam nur an bedeutsamen rhythmischen Ruhepuncten zu einer Cadenz mit zufälligen Erhöhungen und Vertiefungen, toni ficti. Ihre Melodien bewegen sich innerhalb der Naturschranken entweder der Quinte, des Pentachordes, oder der darüber erhöheten Sexte, des Hexachordes, oder der schon durch Gregor d. Gr. als äußerste Gränze bezeichneten Octave, des Diapason. — Die **neuere** Kunst — seit Ende des 17. Jahrhunderts — geht über jene Gränzen hinaus: die Octave erscheint ihr das vollwachsene Leibesgebild; sie verschmäht nicht ausschweifende Gänge die das Naturgebiet überschreiten, und bedient sich des Chroma, nicht nur an gewichtigen Wen-

depuncten, sondern in schwärmerischer Laune scheinbar ohne zwingende Nothwendigkeit, um in entlegenen Tongebieten sich anzusiedeln.

Die aus der italienischen Classicität des reinen und singbaren Wohlklangs abgeleitete Lehre von Jos. Fux und deren Erneuerung durch Bellermann gründet die canonischen Regeln auf das Hexachord, nach Vorgang der Lehrer des 16. und 17. Jahrhunderts. Dieß ist so zu verstehen, daß die Melodien sich gewöhnlich in diesem Umfange bewegen; und wenn auch einige darüber hinaus gehen zur Octave sich erstrecken, so sind doch diese nach ihren diatonischen Intervallengängen den hexachordischen gleich gebildet. Nun unterscheidet man ein oberes und ein unteres Hexachord, vgl. § 41 am Schlusse:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| oberes (tonica) | c | d | ef | g | a | f | g | ab | c′ | d′ |
| unteres (domin.) | G | A | Hc | d | e | c | d | ef | g | a |

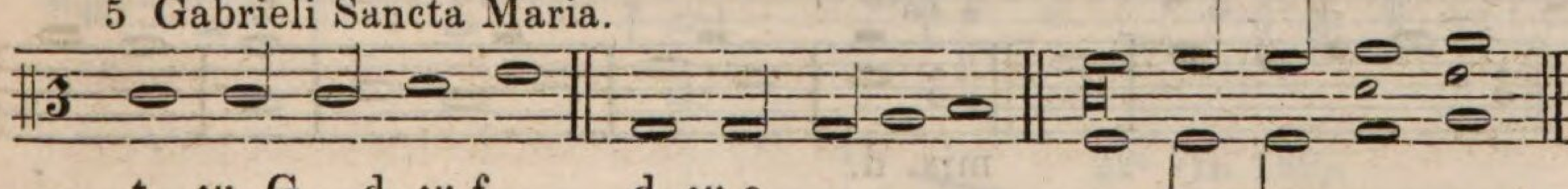
welche diatonisch vollkommen gleich sind, da sie an denselben Stellen halbe und ganze Tonschritte haben; dagegen ist ihre Anwendung verschieden, jenachdem die Tonica über oder unter der Dominante die Melodie beginnt. Tonica ist jederzeit der Ton der eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer als der Antwortton ist; die Dominante umgekehrt; danach wird jedesmal — auch bei Transpositionen — das um eine Quarte höhere Hexachord das obere genannt, das um eine Quarte tiefere das untere. Also in folgenden Verbindungen ist

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| c — ton. | d — dom. | g — dom. | f — ton. | d — ton. | e — dom. |
| G — dom. | G — ton. | c — ton. | c′ — dom. | A — dom. | A — ton. |

Daraus folgt daß nur wenige Themen geringen Umfangs in verschiedenen Tonarten gedacht und doch gleichmäßig genau nachgeahmt werden können, dagegen die Mehrzahl der Themen solche Verschiebbarkeit nicht zuläßt, je nachdem die Halbtonstelle in Anwendung tritt.

In zwei verschiedenen Tonarten zu genauer Nachahmung brauchbar werden sich wenige Themen finden wie

5 Gabrieli Sancta Maria.



t. zu G, d. zu f. d. zu c. t. zu c.

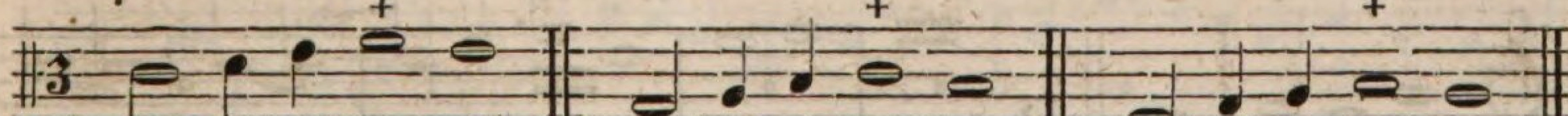
6



dagegen

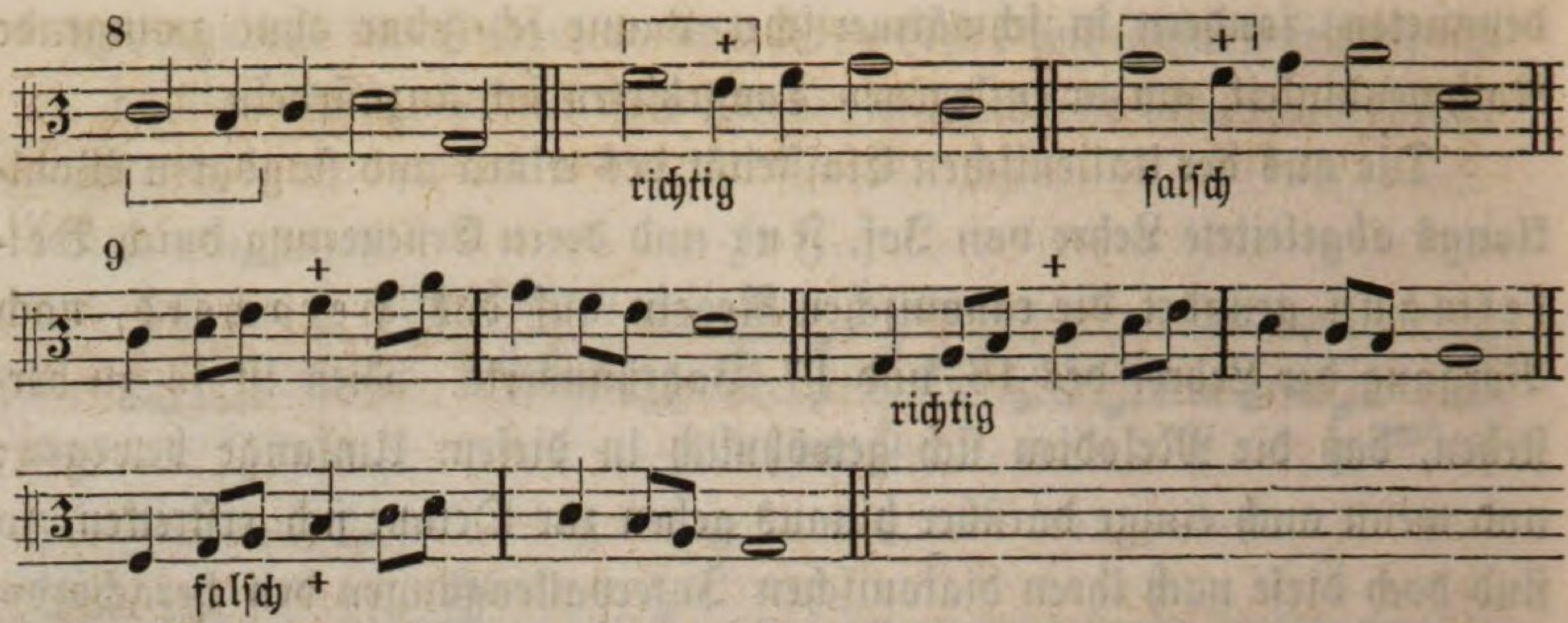
t. (d. zu f.) d. t.

7



t. d. falsch

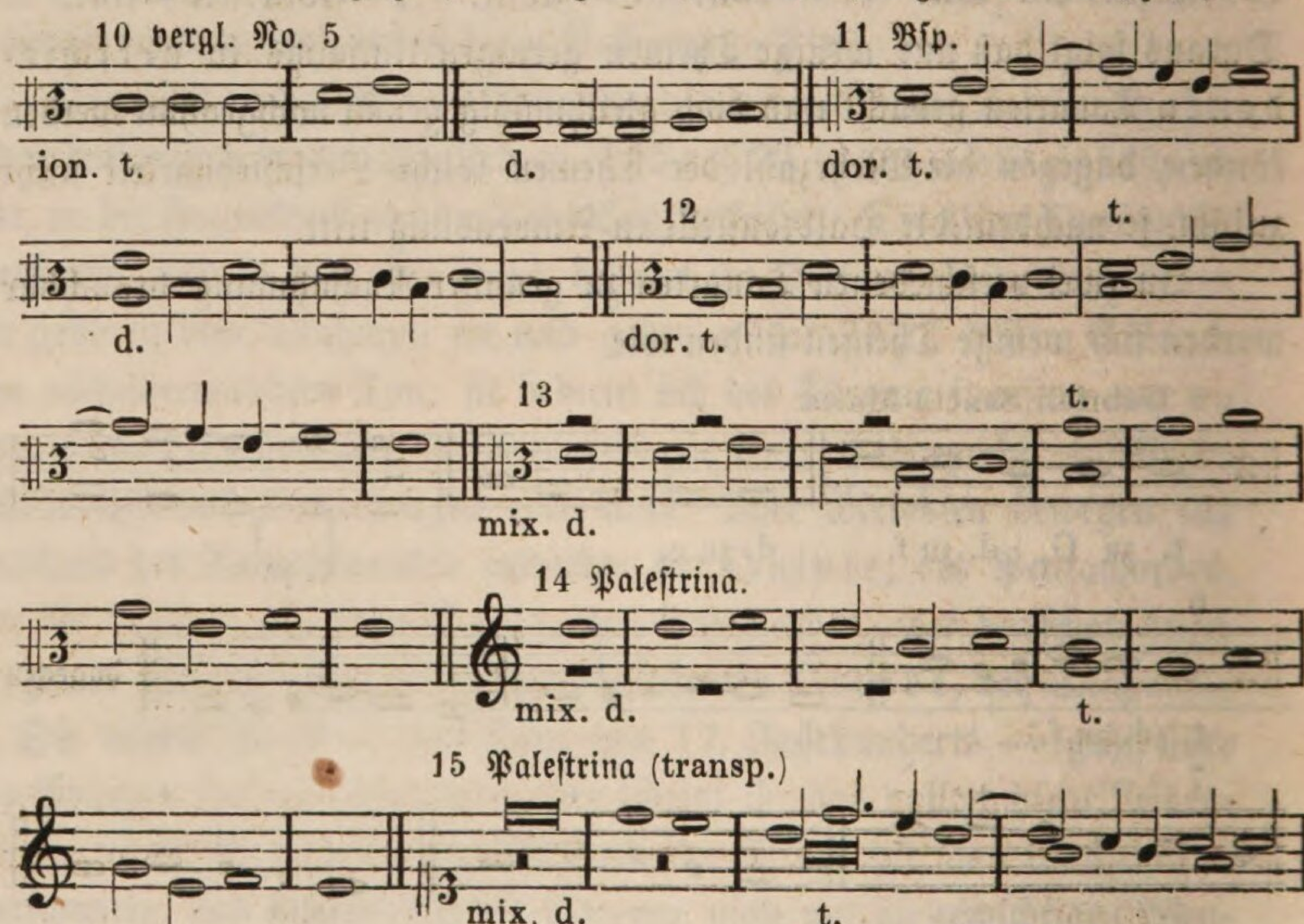
8

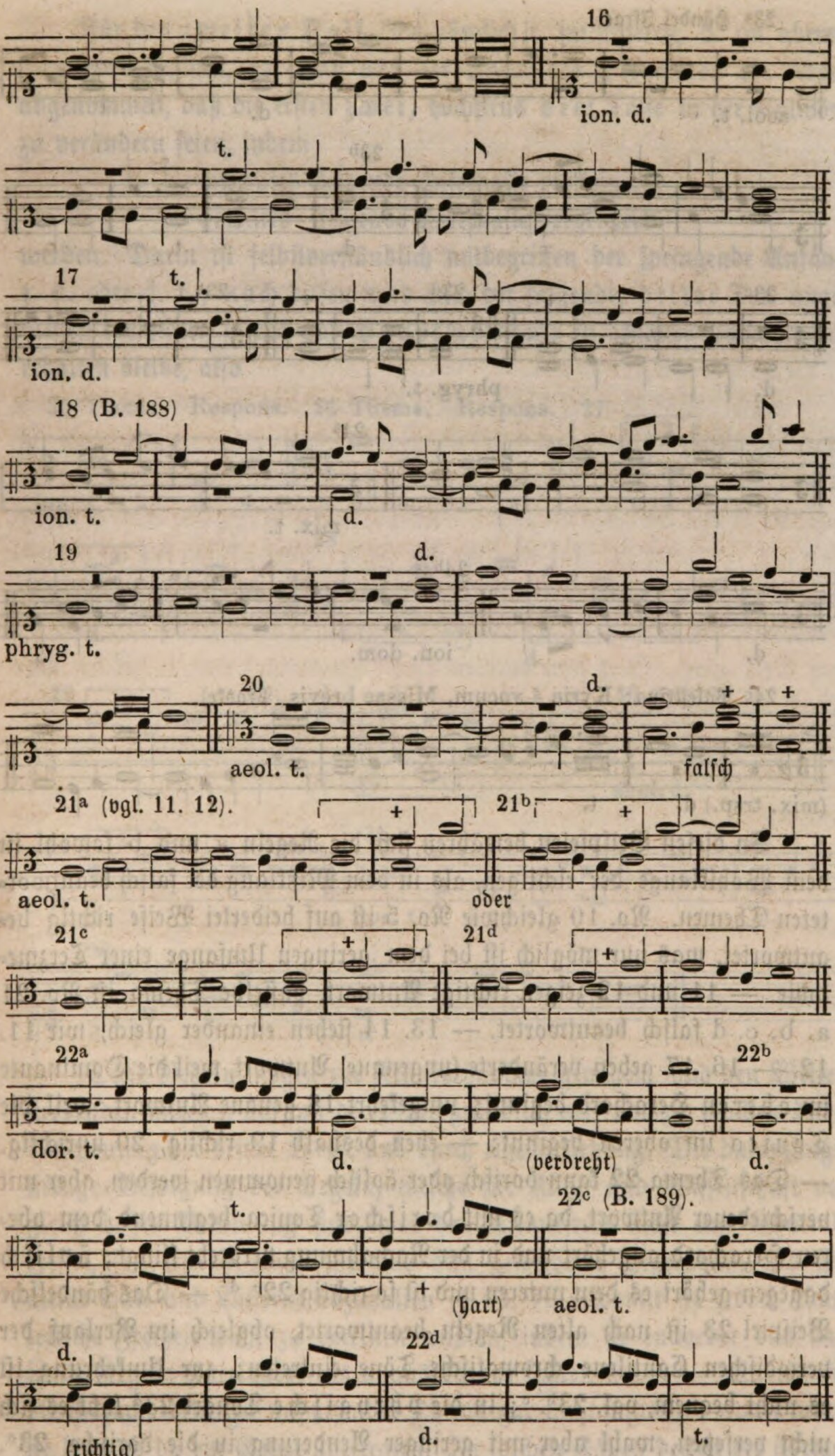



Die Bsp. 7—9 zeigen jedesmal am Halbtonschritt + Verschiedenheit der Nachahmung, je nachdem die obere oder untere Quinte antwortet. Dieß ist der Grund der Abweichungen in der Antwort. Beide, die ältere und neuere Kunst, wollen in jenen Abweichungen das Thema nicht auflösen, sondern erfüllen nach seiner rhythmischen Gestalt und nach seinen characteristischen Melismen; unterschieden von unserer Art ist aber die ältere darin, daß sie Thema und Antwort streng im Diatonon hält, d. h. nur leitereigene, nicht chromatische Intervalle zur Antwort gebraucht. Dort gelten folgende Regeln:

a) Nur solche Themen die mit der **tonica** im **oberen** — oder umgekehrt mit der **dominante** im **unteren** Hexachord beginnen, sind **genau** nachzuahmen;

b) Solche Themen die mit der Tonica im unteren oder der Dominante im oberen Hexachord beginnen, sind **nicht genau** nachzuahmen.



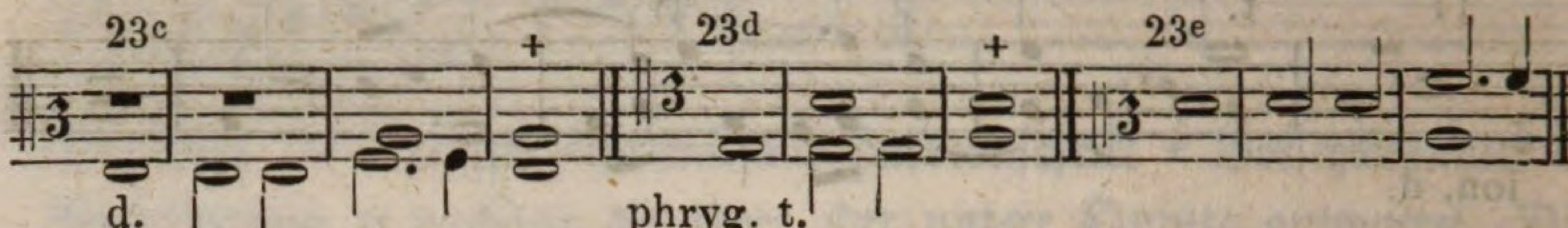

16
ion. d.
t.
17
t.
ion. d.
18 (B. 188)
ion. t.
d.
19
d.
phryg. t.
20
d.
+
+
aeol. t.
falsch
21a (vgl. 11. 12).
+
21b
+
aeol. t.
oder
21c
+
21d
+
22a
22b
dor. t.
d.
(verdreht)
d.
t.
22c (B. 189).
+
(hart)
aeol. t.
d.
22d
(richtig)
d.
t.

23a Händel Israel.



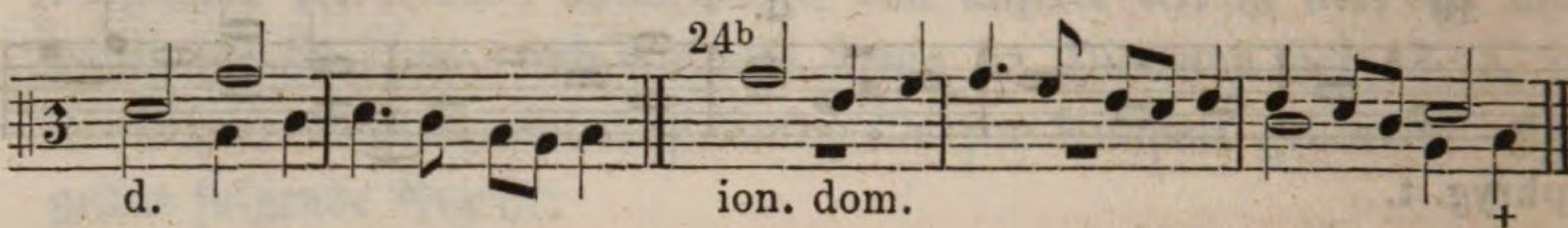




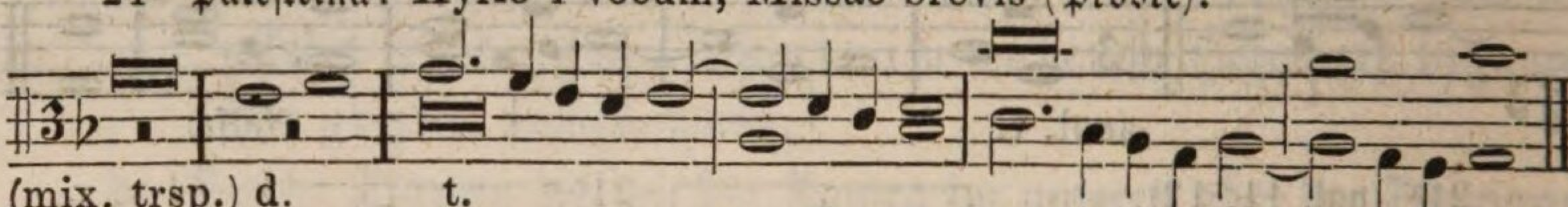









24c Palestrina: Kyrie 4 vocum, Missae brevis (Proske).

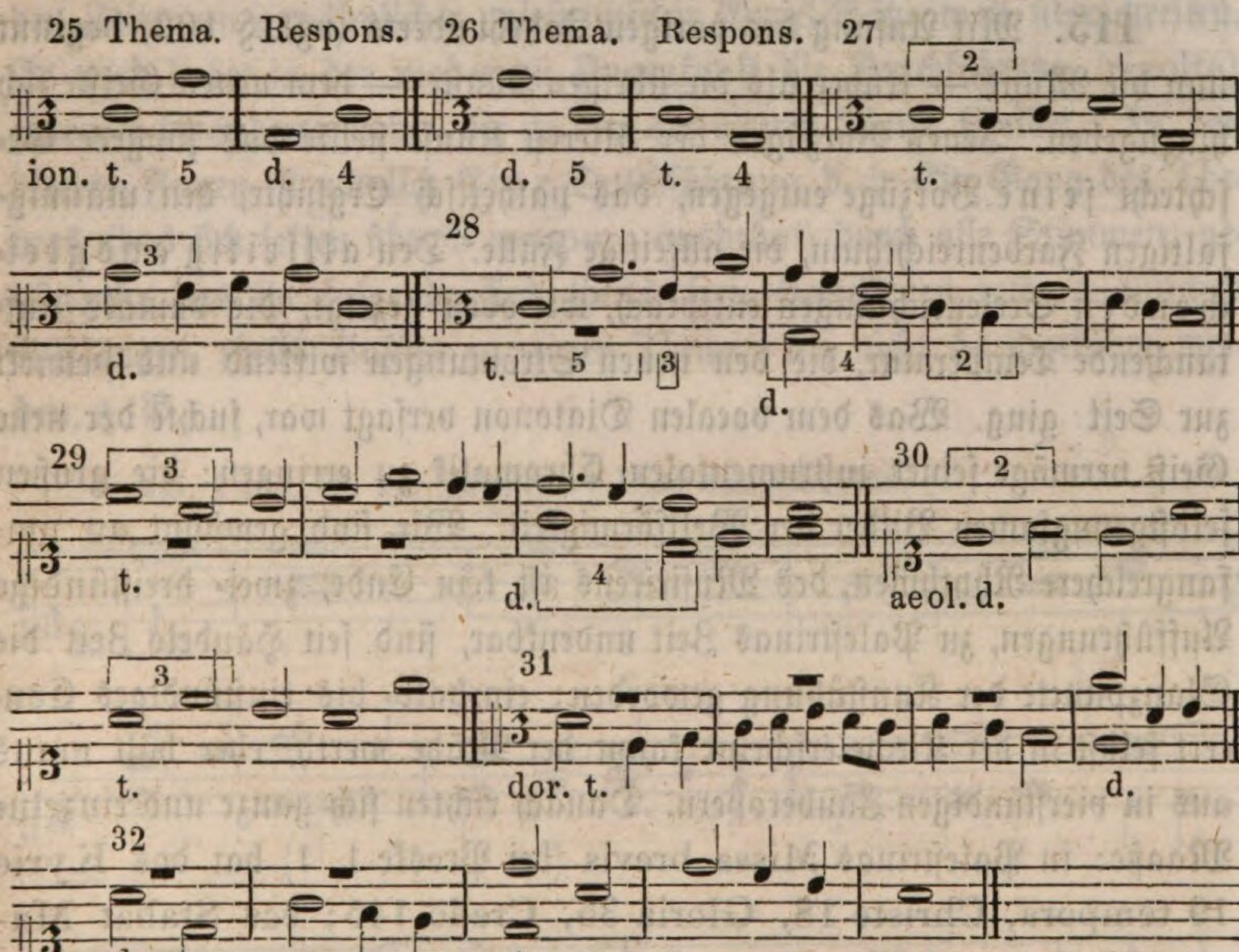



In diesen Beispielen bewähren sich die Regeln a und b sowohl in dem Wohlklange der richtigen, als in dem Mißklang der falsch beantworteten Themen. No. 10 gleichwie No. 5 ist auf beiderlei Weise richtig beantwortet, was nur möglich ist bei dem geringen Umfange einer Terzmelodie. — 11 und 12 zeigen richtige Antwort, dasselbe Thema ist No. 21 a. b. c. d falsch beantwortet. — 13. 14 stehen einander gleich, wie 11. 12. — 16. 17 geben veränderte (ungenaue) Antwort, weil die Dominante im oberen Hexachord beginnt; umgekehrt 18 genaue Antwort, weil die Tonica im oberen beginnt; — eben deshalb 19 richtig, 20 unrichtig. — Das Thema 22 kann dorisch oder äolisch genommen werden, aber mit verschiedener Antwort, da es mit dorischer Tonica beginnend dem oberen Hexachord angehört und in der Nachahmung verdreht klingt; äolisch dagegen gehört es dem unteren und ist so richtig 22c. d. — Das händelsche Beispiel 23 ist nach alten Regeln beantwortet, obgleich im Verlauf der periodischen Cantilene chromatische Töne eintreten; zur Umkehrung ist es nicht bequem, vgl. 23b. c; in die phrygische Tonart 23d läßt es sich nicht versetzen, wohl aber mit geringer Aenderung in die dorische, 23e.

Für den zweiten Fall, wo nämlich t. im unteren, d. im oberen Hexachord beginnt, hat man aus der Natur des Hexachords die Regel abgenommen, daß die ersten zwei, höchstens drei Töne in der Antwort zu verändern seien, indem

aufwärts steigende Intervalle verkleinert,
abwärts steigende Intervalle vergrößert

werden. Darin ist selbstverständlich mitbegriffen der springende Anfang t. d. oder d. t.; nach diesen wird auch der folgende, dritte Ton angemessen verändert, so daß das Hauptmelisma in genauer Nachahmung erhalten bleibe, also




Diese Regeln mögen zur Kenntnißnahme genügen, und den Weiterstrebenden anregen sich mit der Lehre gründlich vertraut zu machen durch Anschauung der besten Werke und durch eigene Uebung. Die durchgängig strenge Befolgung der Regeln, welche für Kunst und Wissenschaft von gleich hoher Bedeutung sind, war den Altmeistern nicht eine lähmende Fessel, sondern ein Zaun um aus dem geweiheten Eigenthum das Gemeine Eitle und Lüsterne abzuhalten (§ 45. 70); womit sie jedoch künstlerische Freiheit wohl zu vereinen wußten, indem sie entweder das nach jenen Regeln Unerlaubte als unausführbar fahren ließen — also ein für die Hexachordenregel unpassendes Thema gar nicht fugirten — oder indem sie hie und da ein Gebot übertraten. In solchen Fällen decken die übrigen

contrapunctischen Stimmen den scheinbaren Verstoß, der dann oft eine Quelle neuer Schönheit wird z. B.

33 Palestrina.




wo das mi—fa + in c′—h dem Ganztone (++) g—f antwortet. Aehnliche Freiheiten kommen öfter vor, ohne jedoch das Diatonon zu verletzen. Von anderen Freiheiten, die schon die älteren Meister sich genommen, s. Bellermann S. 196. 197.

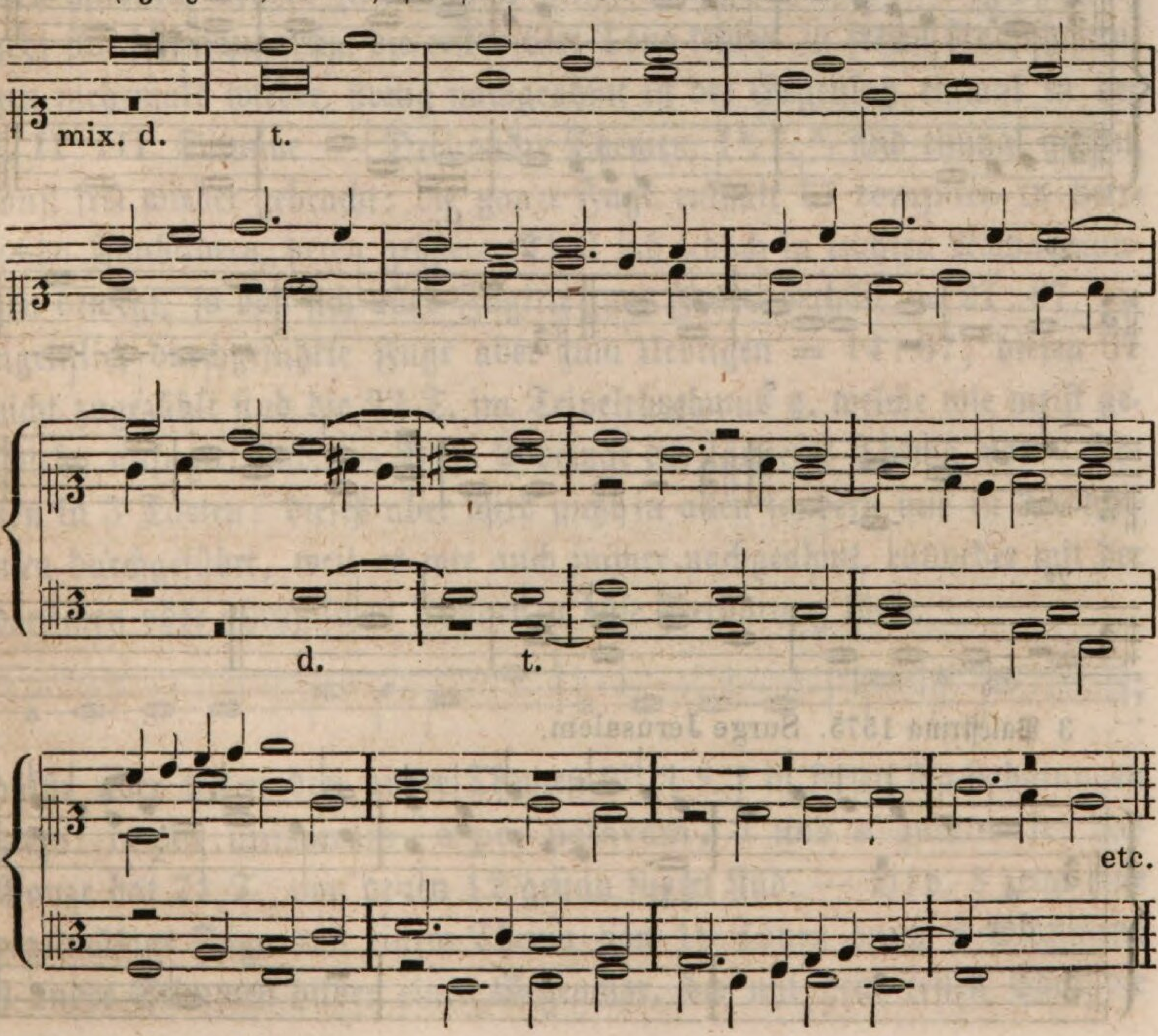
**115.** Mit Anfang des vorigen Jahrhunderts (vgl. § 102) beginnt nun die Musik — früher als die übrigen Künste — dem neuen Geiste sich hinzugeben. Jenen Vorzügen der älteren Kunst stellte das jüngere Geschlecht *seine* Vorzüge entgegen, das pathetisch Erglühte, den mannigfaltigen Farbenreichthum, die allseitige Fülle. Den *allseitig ausgleichenden* Seelenrichtungen entsprach, wie oben gezeigt, die damals auftauchende Temperatur, die den neuen Strömungen wirkend und bewirkt zur Seite ging. Was dem vocalen Diatonon versagt war, suchte der neue Geist vermöge seiner instrumentalen Chromatik zu erringen: die großen selbstgenugsamen Bilder der Weltförmigkeit. Wir sind gewöhnt an umfangreichere Rhythmen, des Musicirens ist kein Ende, zwei- dreistündige Aufführungen, zu Palestrinas Zeit undenkbar, sind seit Händels Zeit die Glanzpuncte der Kunstübung geworden; ein halb- bis einstündiges Concert selbst in der Kirche erscheint kaum der Mühe werth, eher hält mans aus in vierstündigen Zauberopern. Danach richten sich ganze und einzelne Maaße: in Palestrinas Missa brevis (bei Proske 1, 1) hat das Kyrie 19 tempora, Christe 18, Gloria 35, Credo 145; das Stabat Mater 192 (kaum 10 Minuten, vgl. § 79); das ganze Canticum Canticorum, dessen Einzelsätze selten über 60 tp. hinaus gehen, mag sich auf etwa eine Stunde erstrecken, aber nur in gewählten Kreisen auf einmal im Zusammenhang vernommen sein. Unsere geringsten Einzelsätze, namentlich dem öffentlichen Spiel bestimmte, erstrecken sich in die Hunderte.

Wenn nun so das moderne Ohr größere Massen in längerer Zeit aufzufassen allmälig gewöhnt ward: so ist kein Wunder daß die Tonsetzer solchen Vortheilen nicht entsagten, und das Mittelmaaß des Hörbaren größer nahmen, womit aber auch die Verführung zu immer bunterer Modulation nahe gelegt ward, so daß in einem einheitlichen Gebilde (Fuge, Chor, Arie, Fantasie) mancherlei Tonarten erscheinen durften; obwohl es von *Bachs* Zeit bis heute noch immer das Zeichen eines inhaltreichen

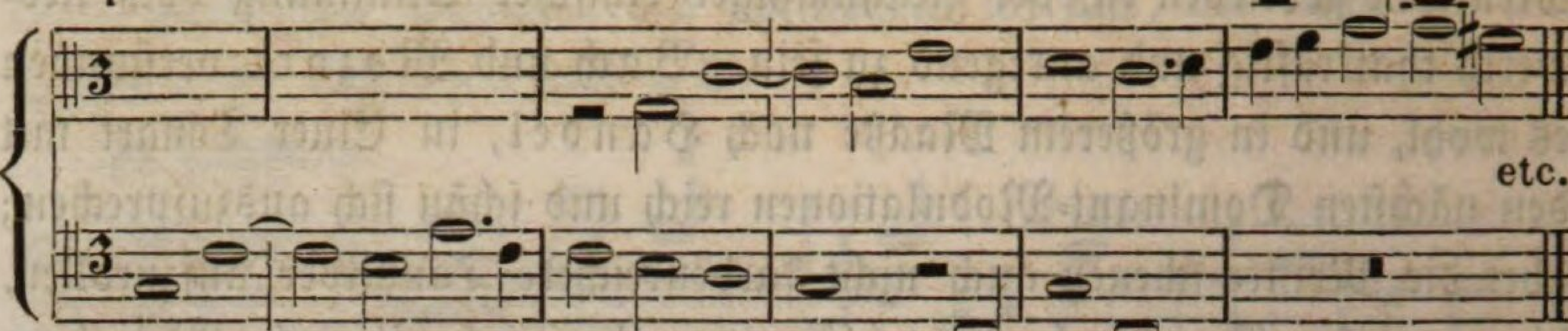
Menschen geblieben ist, bei gleichmäßiger ethischer Stimmung doch liebwerth thatkräftig und anregend zu sein. Bach und Mozart verstanden es wohl, und in größerem Maaße noch Händel, in Einer Tonart mit den nächsten Dominant-Modulationen reich und schön sich auszusprechen; aber die Meister scheuen auch nicht farbenreichere Tonbilder aufzurollen, die zwar ihre Grundfarbe nie verläugnen, aber auch oft mehr Weltglanz als Tiefsinn abbilden.

Beispiele der längeren Zeiträume für moderne Tonsätze finden sich in bachschen Orgelfugen z. B. in modo dorico die 5stimmige Tripelfuge 222 Tacte; die Toccata in f 431, nebst der Fuge von 170, welche beide den Zeitraum gewöhnlicher palestrinischer Einzel-Sätze weit überschreiten. Es wird daher in der modernen Fugenkunst die **Durchführung** (rivolta) zu einer besonderen Lehre, die sie von der älteren Weise scheidet. In den älteren Fugen ist nämlich Eine Durchführung d. h. Ein Gang des Themas (das sich selten über 3 tempora ausdehnt) durch alle Stimmen, genügend; das ihr folgende sind theils freie Cantilenen mit canonischen Anklängen, theils Ansätze zu neuen Themen die nicht durchgeführt werden, z. B.

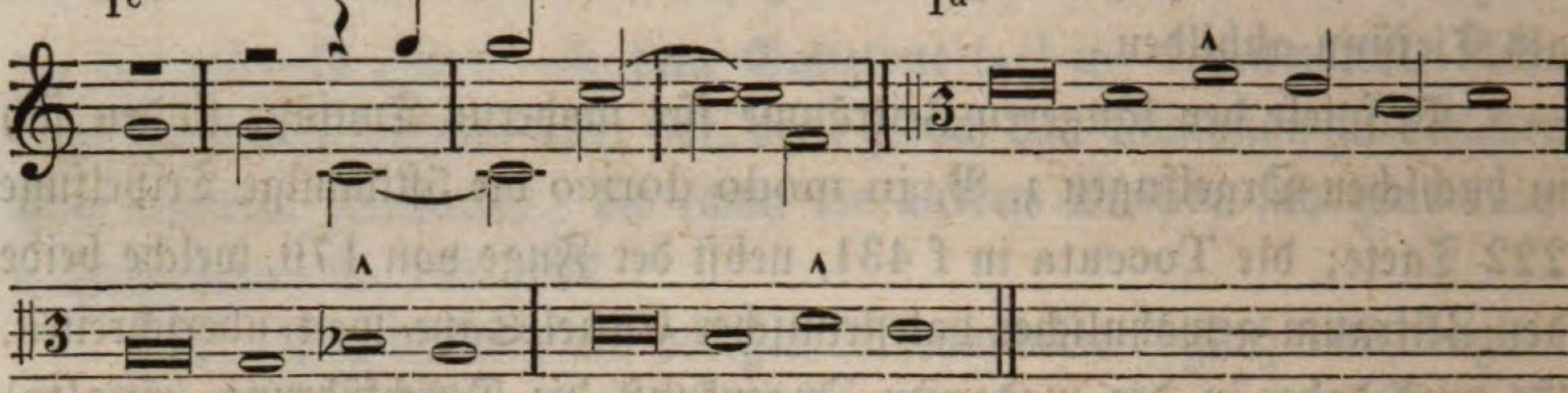
1 (vgl. § 113, 13. 14) Palestrina: Dies Sanctificatus.



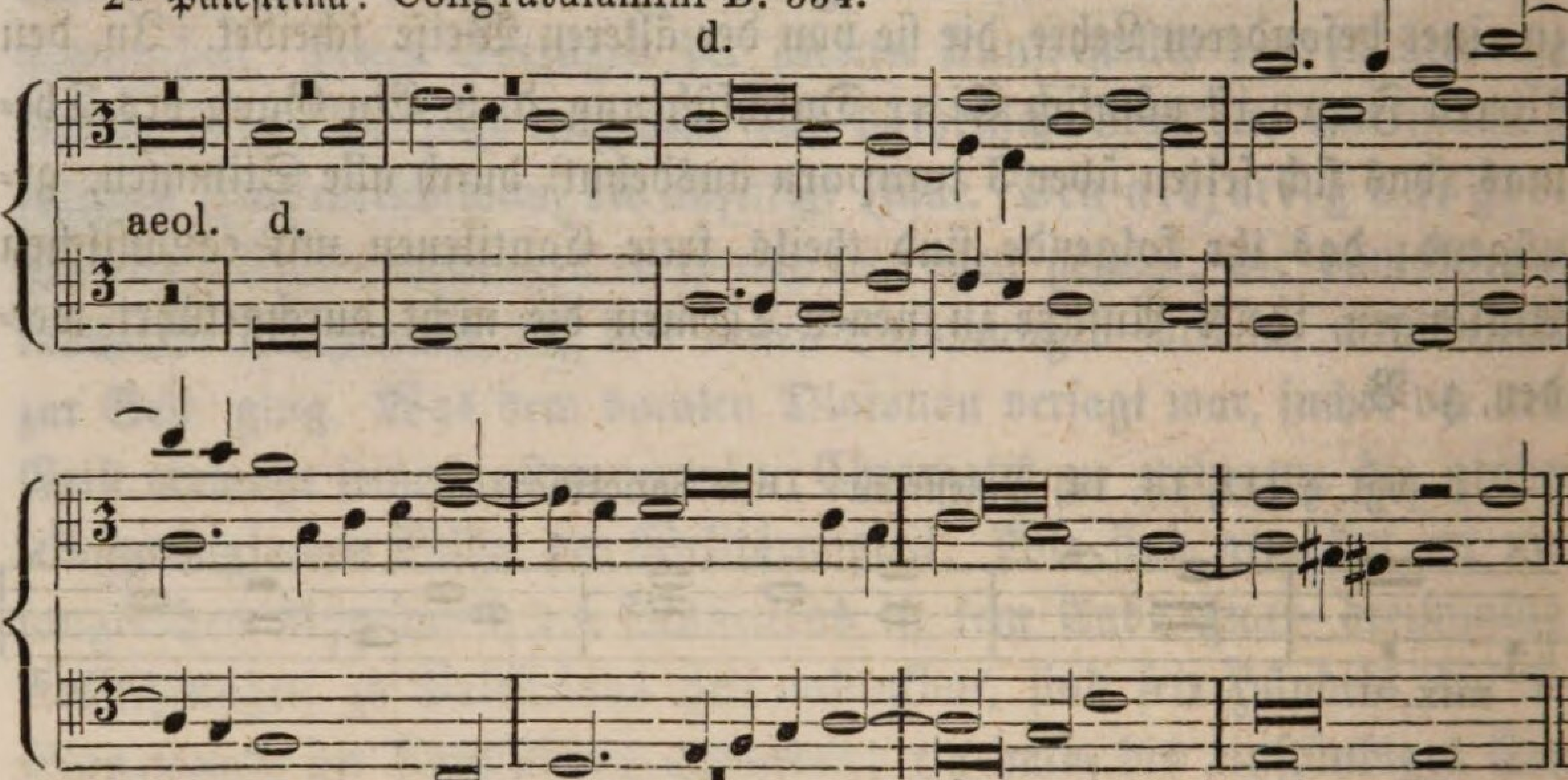
1b



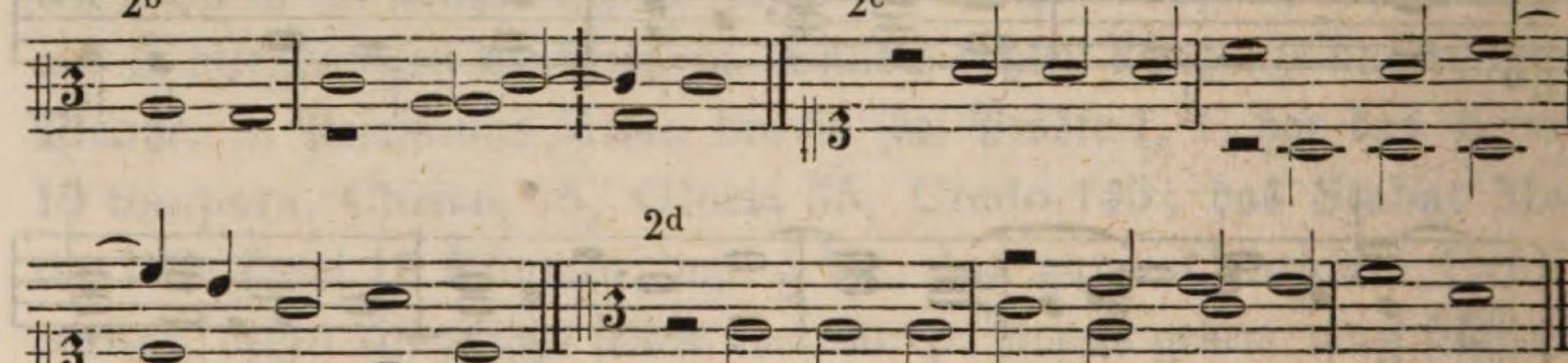

1c 1d



2a Palestrina: Congratulamini B. 334.



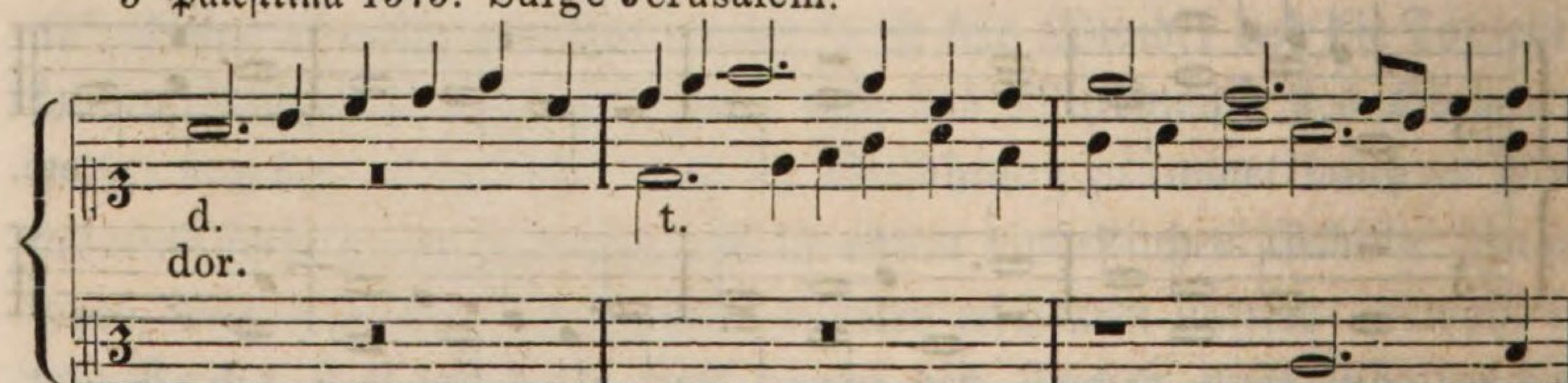

2b 2c




2e



3 Palestrina 1575. Surge Jerusalem.





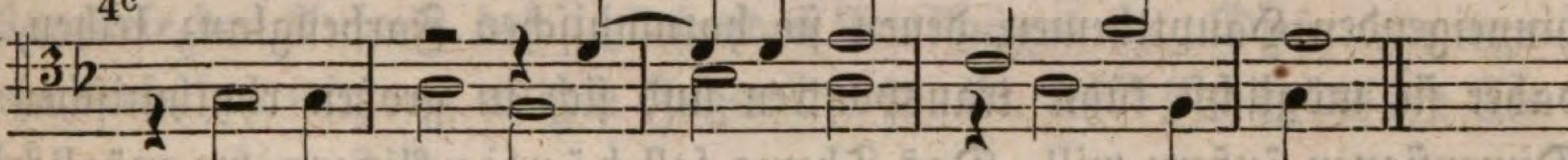
4a Palestrina: Missa brevis.



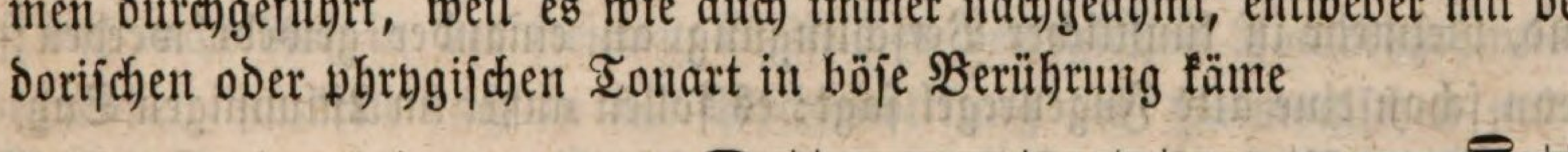
4b



4c



Bsp. 1 hat ein Thema von drei Tacten (tempora), durch die vier Stimmen hindurch werden sieben Töne genau nachgeahmt; der Gegensatz ergeht sich frei gangartig, die ersten vier Töne kehren in freien Nachahmungen mehrmals wieder, streng nachgeahmt ist der Gegensatz einmal in der I. II. III. Stimme. — Drei andre Themen, 1$^{b}$. $^{c}$. $^{d}$, sind einmal genau, sonst frei wieder gebracht: die ganze Fuge enthält 67 tempora in herrlichen Tonbildern, deren größerer Theil sich jedoch in leichten Nachahmungen bewegt, so daß sich alles Fugirte zum Freien verhält = 27 : 67, die eigentlich durchgeführte Fuge aber zum Uebrigen = 14 : 67; diesen 67 nicht zugezählt sind die 22 T. im Tripelrhythmus $\frac{3}{2}$, welche wie meist geschieht, unfugirt sind. — Bsp. 2 bringt ein längeres Thema von 7 Tönen in 3 Tacten: dieses aber wird nicht in allen sondern nur in 3 Stimmen durchgeführt, weil es wie auch immer nachgeahmt, entweder mit der dorischen oder phrygischen Tonart in böse Berührung käme

;

dafür aber treten drei andre Themen 2$^{b}$. $^{c}$. $^{d}$. $^{e}$ in freien Nachahmungen herzu: b per unisonum, c per octavam, d und e quintweise; das Ganze hat 71 T., von denen 12 genau fugirt sind. — Bsp. 3 zeigt eine regelmäßige Fuge aus einem Thema von 10 Tönen durch 4 Stimmen; 4 andre Stimmen bilden einen Gegenchor, der mit dem ersten Chor die

Gliedsätze des Bibelwortes theilt, und zwar in recitirender, nicht canonischer Melodik; das Ganze umfaßt 16 duplirte, 10 triplirte, 43 duplirte Tacte, unter denen die ersten 6 fugirt sind = 6 : 69. — Bsp. 4 gibt einige canonische Themen mit ihren Antworten ohne weitere Durchführung, was in längeren Sätzen häufig vorkommt, wie hier im Credo der Missa brevis s. Proske 1, 1; dieses Credo ist einer der längsten Sätze Palestrinas, 145 Tacte, in denen sich die declamatorische Kraft der kurzen Melismen oft zur höchsten Schönheit erhebt; das Fugenwerk ist jedoch hier wie bei allen Zeitgenossen des Meisters, immer nur das Einleitende, Vorübergehende, dem dann nachfolgen: entweder chorische Declamationen in harmonischen Gegenbildern, oder canonischen Nachahmungen in einzelnen Stimmen zugesellt, die sich rasch ablösen ohne zur Durchführung zu gelangen, wie im Beispiel 4[b]. [c].

Die moderne Fuge, gemäß der modernen Neigung, Concentration und Breite zu verschmelzen, ergeht sich gern in längeren zur Periode hinneigenden Hauptthemen, denen sie harmonischen Farbenglanz leihen, daher sie möglichst kühn transponiren und sich in großen rhythmischen Dimensionen äußern will. Das Thema soll häufig klingen, wo möglich die ganze Fuge durchziehen, oder — wie in Doppelfugen — ein zweites Thema das erste bekämpfen. Solche weiträumige rhythmisch harmonische Anlage, der man heute gewohnt ist, hat Anlaß gegeben zu der modernen Lehre von der **Durchführung**, welche Lehre jedoch nur Sinn hat, insofern solcher zweite, dritte ꝛc. Contrapunct in sich Leben genug trägt, um als selbständige Melodie ebenfalls vernommen und wiederholt zu werden: eine Neigung zur Doppelfuge, die eben so wohl den sogenannt dramatischen Zeitrichtungen, als dem bachschen Genius angemessen und beliebt scheint.

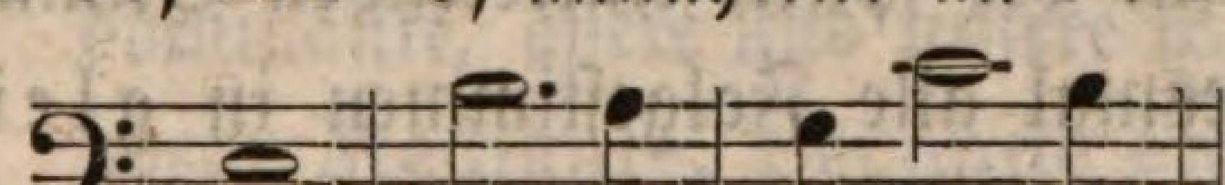
Eine nach modernem Sinn wohlgebaute Fuge pflegt, einem größeren Liede ähnlich, in Anfang Mittel und Ende vernehmlich gegliedert zu werden, wenn auch diese Glieder nicht durch einschneidende Cadenzen getrennt sind, vielmehr in künstlicher Verschlingung an einander gewebt werden; denn schon eine alte Fugenregel sagt: es sollen außer im 2stimmigen Satz, niemals im Verlauf der Fuge volle Schlüsse eintreten. — Die drei Theile heißen

| I. | II. | III. |
|---|---|---|
| Hauptsatz: | Mittelsatz: | Schlußsatz: |
| Erste Durchführung durch alle Stimmen. | Verwickelung, Auseinandersetzung Verweilung Umkehrung ꝛc. | Rückkehr — Wiederholung des I. Theiles in Engführung. |

Zwischen den dreien ein rhythmisches Ebenmaaß nachzuweisen, wie § 39 durch das Gleichniß des goldnen Schnittes angedeutet, wird selten annähernd gelingen, weil die Verschiebung der Rhythmen im modernen Fugengewebe als besonderer Reiz gesucht und am liebsten in Engführung ꝛc. durchgesetzt wird. Ganz rationale Tact-Reihen als Producte duplirter Perioden lassen sich bei Fugen wohl niemals nachweisen; vielmehr zeigen sich die meisten in der Tactzahl irrational z. B. 87. 93. 111 u. dergl. Dagegen haben die Hauptglieder I. II. III wenigstens soweit ein architectonisches Verhältniß, daß I und III einander ähnlicher sind, während II gewöhnlich ähnlich oder etwas größer ist als I und III zusammen, z. B. 3. 6. 2 oder 8. 24. 12 ꝛc.

Zweierlei erschwert noch die Berechnung: erstlich daß tonreiche Tacte den Eindruck *längerer* Zeit machen als tonärmere, zweitens daß der Schlußsatz III oft nicht so deutlich von II abgeschieden ist wie I von II: gewöhnlich aber deutet die Neigung zur Subdominante oder auch zur Parallele den Anfang des schließenden Ausklanges an. Dieß vorausgesetzt versuchen wir von einigen Fugen des tp. Cl. die *rhythmische Architectur* hinzustellen:

A moll  (§ 113, 10) 87 Tacte, davon I 14, II 50, III 23, annähernd an 3 : 10 : 5.

Esdur  I 26, II 32, III 12, ähnlich 12 : 16 : 6 — mit umgekehrtem Verhältniß von III und I, weil ein anfangs gedehntes Thema große Durchführung (I) verlangt und daher kürzer schließen kann, als solche die in I tonärmer sind.

E dur  I 8, II 26, III 9, ähnlich 4 : 12 : 4.

Wenn aber solche Berechnungen niemals vollkommen zutreffen, so ist das nicht bloß in der freieren Weise des beweglichen Ton-Rhythmus begründet, sondern auch in der Wechselwirkung des Harmonischen und Melodischen, wodurch z. B. bei Vorhalten, Engführungen u. s. w. der rationale Rhythmus fortwährend durchbrochen wird.

Die Frage nach dem *Gegensatz* — contrapunctus — erinnert an die Frage nach dem Ende des Themas § 111, S. 368 deren Antwort war, daß der *Gegensatz den Schluß des liedhaften Themas* bilde, alles Uebrige aber in dem gemeinen Sammelwort des *Zwischensatzes* befaßt werde. Angemessen ist, wenn der Gegensatz dem *Fugen*-

Thema gegenüber steht nicht in feindlicher sondern freundlicher Gegenstellung, indem die contrapunctischen Melismen den thematischen nachfolgen als andere Hälfte, oder Fortsetzung des Satzthemas mit innerlich verwandtem, nicht fremdartigem Character. Festzuhalten ist die Regel, daß sich der Gegensatz in der Tonart der Dominante bewege und gegen das erste (Fugen-) Thema abscheine.

Auch der Zwischensatz erträgt keine besondere Lehre, da er bei einfachen oder umfangreichen Themen sich jedesmal verhalten wird als Seitensatz des Gegensatzes. Es bedarf daher — gegenüber den emsigen Versuchen, über alle künstlerische Erfindung Gesetze zu erfinden, nur der Bemerkung, daß der sogenannte Zwischensatz — divertimento, intermezzo (intermedium § 110) — einen Hauptunterschied der Fuge gegen den Canon ausmacht.

**116.** Wie das Gegen- und Zwischensätzliche am besten eintrete und dem Thema gegenüber sowohl sich selbst behaupte als der Gesammt-Einheit dienstbar bleibe, das versucht die Lehre von der Repercussion zu zeigen. Repercussion = Widerschlag, bedeutet in der modernen Fugenlehre[1] den Punct des Einsatzes der Gegenstimme, dann überhaupt Stimm-Ordnung. Von Wichtigkeit ist der erste Auftritt des Gegensatzes, dessen Repercussion oder Einsatz sich dem Ohre besonders bemerklich macht, und daher für die später eintretenden Stimmen maaßgebend ist. Nicht als ob jedesmal alle Folgestimmen in gleicher Entfernung vom Anfang, wie die erste Antwortstimme einsetzten; dieß ist nur selten der Fall in der Fuga ricercata (recherchée, gesucht, streng oder canonisch geführt); — sondern es pflegen die späteren Einsätze gern am selben Melisma einzusetzen wie die erste, und dieses kann durch die freien Zwischensätze so weit vom Anfang getrennt sein, daß die Tactzahl nicht zutrifft, während der Nachahmung dennoch streng erscheint. Die erste Durchführung hat zuweilen die strenge Progression regelmäßiger oder arithmetisch folgender Repercussionen zumal bei characteristisch concentrirten Themen ohne Gangwerk; der mittlere Theil bindet sich am wenigsten an solche Strenge; ein Gesetz läßt sich hier am wenigsten nachweisen; Händel ist freier in allem Fugenwerk als Bach; doch finden

1) Die Lehre vom gregorianischen Gesange braucht das Wort Repercussio in anderem Sinne, für den im bewegten melismatischen Theile öfter wiederkehrenden Ton, und stellt demgemäß den Haupt-Intervallen: tonica, dominans, finalis gegenüber die Sangstellen oder Satzglieder: intonatio mediatio terminatio oder principium repercussio cadentia.

sich im tp. Cl. sehr mancherlei Formen strenger Gebundenheit und kühner Freiheit, z. B.

1) Esdur  Führer 6 T., Gefährte 7. Fr. II 7, Gef. II 10 mit Zwischensatz.

2) Edur  Führer 1½ T., Gefährte 1½. Fr. II 1½, Gf. II 1½.

3) Hdur  Führer 4 T., Gefährte 5 mit Zwischensatz. Fr. II 4, Gf. 5 mit Zwischensatz.

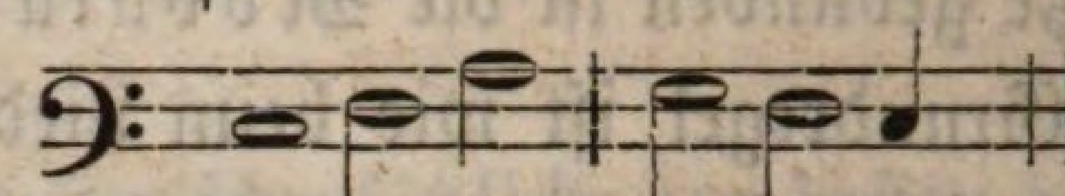
Weniger in das Belieben des Tonsetzers gestellt und mehr an allgemeine Gesetze gebunden ist die Modulation, das harmonische Gebäude der Fuge. Grundregel ist wie beim Liede (§ 74, 2. 3), daß im ersten Theile Tonica und Dominante allein walte, im mittleren die freie Modulation in nähere oder fernere Verwandtschaft übergehe, im Schlußtheil die Tonica mit beiden Dominanten, oft mit einem Uebergewicht der Unterdominante erscheine, in der vierstimmigen Fuge also etwa so disponirt

| I. | II. | III. |
|---|---|---|
| ton. dom. | parallele und parall.-dom. Wechsel- | ton. subdom. |
| ton. dom. | dominante, obere und untere ꝛc. . . . . | dom. ton. |
| | oder: Mediante, Secunde etc. . . . | |

Die harmonische Anordnung wird passend so eingerichtet, daß die entlegenen Tonarten wenigeren Raum einnehmen weil sie heftiger einschneiden; Breite gebührt den Haupt-Intervallen, enge blitzartige Schläge den fremden. Die bachsche Fuge geht, ungeachtet der scheinbar fessellosen Kühnheit ihrer Modulation, doch nicht aus den Tonarten des gegebenen Diatonon heraus, wird also nicht in Cdur ein Satzglied oder einen Nachahmungssatz mit Fisdur einfügen, wenn auch ein vorüber gehender Fis-Accord etwa denkbar wäre. Darin haben Neuere oft das Aeußerste an Willkühr geleistet, daß sie sogar in ihren sogenannten Fugen nicht bloß diatonische sondern chromatische Stufen mit dem Thema belasten z. B. Spohr im „Fall Babylons" in der Löwenfuge; dieß verhält sich keineswegs zu Bach wie Bach zu Palestrina, sondern wie Tollheit zur Kühnheit. Fr. Schubert op. 15 gibt am Schlusse eine zwar anregende aber wunderliche Fugenart, wobei Einem Hören und Sehen vergeht, und Beethoven op. 106 (Hammerclavier) schließt mit einer Fuga „con alcune licenze", deren Einheit ebenfalls schwer begreiflich ist. Eine

Probe für das richtige Modulationsgebäude sowohl in der Fuge als in freieren Tonsätzen ist, daß ein mäßig oder gewöhnlich begabter Musikfreund an jeder Stelle des Tonsatzes nach eigenem Gefühl angebe, ob man sich hier im Haupt-Ton befinde oder nicht. Bei Bach und Händel wird, nach einiger Uebung der Aufmerksamkeit, die Antwort auch den mäßig Begabten nicht fehlschlagen; bei Schumann und Schubert ist es oft auch dem erfahrenen Künstler unmöglich, sicher anzugeben wo man sich befinde; solches Irreführen ist freilich meist beabsichtigt, aber ob die Absicht vernünftig und der Kunst heilsam ist, oder den Kunstsinn zerstörend wirkt, ist keine Frage.

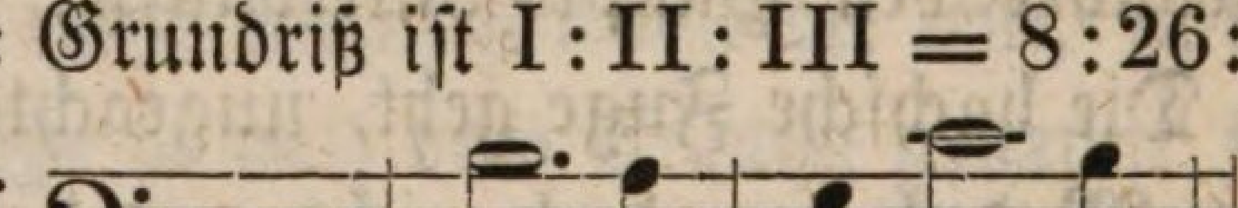
Beispiele gesunder Dispositionen neben aller Kühnheit Mystik und Farbenglanz geben viele Fugen des tp. Cl.

4) E dur (vgl. § 116, 2)  4stimmig.

I. ton. dom. zweimal T. 1—8.

II. dom. ton. in Engführung zweimal 4 T. — Zwischensatz 6 T., in der dom. modulirend; — dann durch Secunde und Sexte zur Mediant Verweilung (T. 25), einmal das Thema diminuirt  T. 28 (wiederholt: T. 30), dann aus diesem neugewonnenen Melisma übergehend durch chromatische aber an die leitereigenen Harmonien von fis und gis (= Sexte und Septime) gebundene Accorde eine kurze Ruhe erreichend auf der Mediante, womit der Schlußsatz

III. eingeleitet ist, d. t. d. t. in Engführung, bis endlich das Thema nochmals auf der dom. eintretend zum Ziel führt. Der rhythmische Grundriß ist I : II : III = 8 : 26 : 9 (≅ 1 : 3 : 1) = 43 T.

5) Es dur  4stimmig.

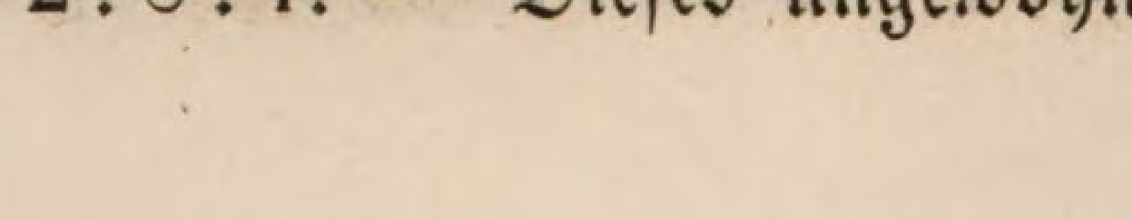
I. t. 6, d. 7; t. 7, d. 6 . . . . . . . . . . . . . . . . . = 26 Tacte

II. Zwischensatz 3; Engführung d. t. 7; d. t. 8, = 18 }
Gänge mit kurzen Orgelpuncten . . . . . = 14 } = 32 „

III. Engführung d. t. 7 nebst 5 Tacten Anhang . . . . = 12 „

= 70 Tacte

Thema nur leitereigen, Zwischensätze nicht allzuweit modulirend.

6) A moll  I 14, II 50, III 23, ähnlich 7 : 24 : 12 oder 3 : 12 : 6. Andere mögen den eigentlichen Schlußsatz nur für 8 T. rechnen, wo dann die Disposition erscheint I 14, II 65, III 8, ähnlich 2 : 8 : 1. — Dieses ungewöhnliche pyramidale Gebäude

ist nun in der harmonischen Anordnung darin bewunderuswürdig, daß es bei wenig Modulation — denn nur etwa 10 T. gehen in der Parallel-tonart C, 7 in der Unterdominante D, 17 T. — alles Uebrige in t. und d. ausführt also 17 : 87 ähnlich 1 : 5; innerhalb dieser 5 ist das Verhältniß das organisch regelrechte = t. : d. = 3:2 vgl. § 74, 1. 48, 3. Dieses scheinbar einfache aber innerlich mit höchster melodioser Mannigfaltigkeit ausgestattete Kunstwerk gründet seine Wirkung hauptsächlich auf die häufigen Umkehrungen des Themas , die in unzähligen Anwendungen, bald geheim bald offen, im zweiten Theile meist engführend, öfter in Terzen oder Sexten zusammen gebaut, mit durchaus thematischen Melismen sich durchsetzt: ein ernstes Bild von finsterem unruhigem Sinnen eines entschiedenen Herzens.

7) Bdur  I 24, II 53, III 16=93, ähnlich 12 : 27 : 8 oder 4 : 9 : 3, gemüthlich sich ergehend nicht in straffen Rhythmen, sondern in sanfter Harmonik der Terzenverschlingungen des strengen Maaßes vergessend; ein idyllisches Bild, dem das liebreiche Duett des Präludiums 

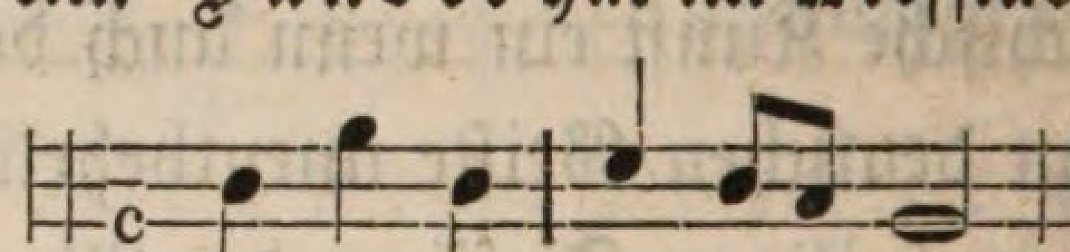
den Ton angibt, anmuthig vorklingt. Nach der übervollständigen ersten Durchführung — sie hat obgleich 3stimmig, 2mal t. und d. — kommen nur drei andre Harmonien zum Gesange, nämlich: g 5, Es 4, c 5 T. = 14 T.; 14 : 93 im Verhältniß zwischen 1 : 6 und 1 : 7.

Wer das Schatzkästlein des tp. Cl. erschöpfen wollte nach seinem technischen oder idealen Inhalt, könnte lange arbeiten und würde in Verehrung des Meisters kein Ende finden; das Ergebniß ist und bleibt doch, daß die Bachische Kunst ein wenn auch der naiven Einfalt fast entbehrendes doch dem deutschen Geiste unentbehrliches Zeugniß wunderbarer Tiefe ist, die zu dem heiligen Tiefsinn der Alten ein wahrhaft Neues gebracht hat von weltgeistlichem Inhalt.

Von den Besonderheiten einzelner Fugen deren § 110 erwähnt: Orgelpunct, Maaßänderung, Engführung 2c. wird dem aufmerksamen Künstler durch Erfahrung bald einleuchten, daß sie weder als pflichtige Theile gelten, noch der Fugenform allein angehören.

Orgelpuncte kommen ihrem Ursprunge gemäß am häufigsten auf der Tonica oder Dominante vor (§ 42), in den älteren Tonsätzen meist am Schlusse. Bach hat die Orgelpuncte auch auf anderen als jenen Hauptintervallen z. B. in der mehrgenannten A moll-Fuge 

auf der Septime, als Dominante der Parallele; auf der Parallele selbst, in der fugirten C moll-Fantasie ; auf der Secunde 5 Tacte lang inmitten der Fuge in modo dorico. Den Orgelpunct jeder Fuge nothwendig zu erklären das sollten doch moderne Lehrer endlich unterlassen, da jene Nothwendigkeit soweit sie wirklich Grund hat, nur bei den ältesten Tonsetzern gültig war; für heute aber gilt die Regel: wo ein großes Verharren, Aushalten und Ueberwogen am bedeutenden rhythmischen Centralpunct noth thut, das muß der Meister wissen, und wir erfreuen uns des meisterlichen Orgelpunctes eben so gewiß, wie wir den schülerhaft nach Dispositionsregeln angebrachten gewiß langweilig finden.

Die Maaßänderung im Vergrößern und Verkleinern thematischer Noten — augmentatio, diminutio — ist ein rhythmisches Gebilde von großer Wirkung, nicht ein leeres Kunststück des Handwerks etwa nach der Regel „Man schreibe die erste Stimme in geschwinder Bewegung hin, und wiederhole selbigen Satz mit vergrößerten Noten in der zweiten Stimme“, wo das Wie zu errathen bleibt. In den Augmentationen und Diminutionen erscheint die rhythmische Kunst mit der harmonischen auf besondere Weise innig vereint; vollkommene Werke dieser Art finden sich z. B. in Bachs Variationen über „Vom Himmel hoch“ und in den 6 Präludien und Fugen die aus der Haslingerschen Ausgabe bekannt sind (A moll, C moll, E moll, G moll, 2 C dur); hier ist das tonreiche melodisch schwungvolle Thema  zuerst vollständig durchgeführt, und dann auf dem Höhepuncte tritt die feierliche Augmentation durch Pedaltöne ein. Händel hat im Messias das Thema „Lobsingt dem ewigen Sohn“  zugleich in grader und diminuirter Bewegung eingeführt, gleichsam mit Engführung begonnen, ohne der klaren Faßlichkeit zu schaden. — In Mozarts C moll-Fantasie ist das Thema  ins Doppelte augmentirt. Von neueren Künstlern ist es A. A. Klengel am besten gelungen, die Augmentation, und zwar einmal sogar eine doppelte im selben Thema (Canons et Fugues, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Tom. I. Canon 6 in D moll) mit Geist und Geschick durchzuführen. — Diese und ähnliche Künste hat S. Bach in seinem berühmten oft als prosaisch verschrieenen Werke: Die Kunst der Fuge — zwar einigemal mehr lehr-

haft, aber in vielen Sätzen auch dergestalt ausgeführt, daß nicht Schularbeit, sondern Geistesgröße und mystische Gewalt hindurchblitzt.

Von der Engführung d. h. dem gegen die erste Ablösung rascher erfolgenden Einsatz der Wechselstimmen finden sich im tp. Cl. so viele, daß eine zeitlang dieses Kunststück als unentbehrliches Ingrediens jeder Fuge gefordert ward. Solche Kunstregeln helfen nicht weit. Alle Besonderheiten der Fugencomposition lassen sich nur in Beobachtung, nicht in Regeln auffassen.

**117.** Nach der Stimmenzahl kann man die Arten der 2- 3- 4- und übervierstimmigen Fuge unterscheiden. Die zweistimmigen sind meist so gestaltet, daß sie leicht ins Canonische übergehen und danach zu Doppelfugen werden z. B. tp. Cl. E moll-Fuge 
A moll-Präludium . Der dreistimmigen gehören dreiklängige Begegnungen an, die vor allen zu sangreichen Themen geeignet und im tp. Cl. oft die lieblich kunstvollsten geworden sind z. B. tp. Cl. beide B dur-Fugen, eine E dur

.

Vierstimmig ist die überwiegende Mehrzahl, darin bevorzugt, daß sie Thema und Antwort zu erster Durchführung vollkommen gegenbildlich verdoppelt bringen, und namentlich im Gesange des vollen Gesang-Chors klangreich und ideenreich sich entfalten kann zur höchsten Freiheit und Fülle.

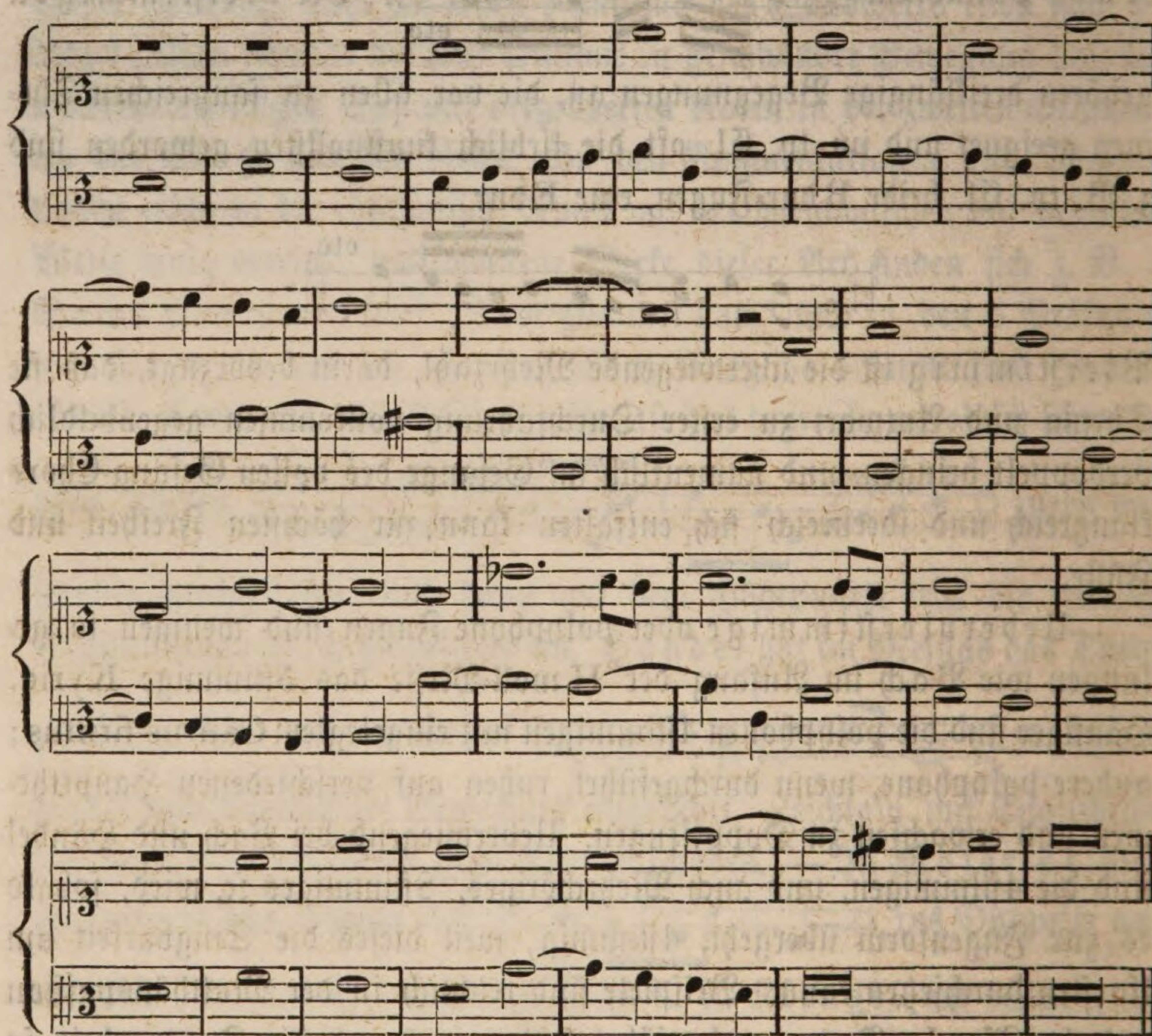
Uebervierstimmige oder polyphone Fugen sind wenigen so gelungen wie Bach im Anfang der H moll-Messe das 5stimmige Kyrie. Häufiger sind die polyphonen 4stimmigen mit eingelegtem Cantus firmus; andere polyphone, wenn durchgeführt, ruhen auf verschiedenen Hauptthemen und erwachsen zu Doppelfugen. Ueberwiegend bei Bach und Händel sind die 4stimmigen, und auch Mehrchöriges, 8stimmiges ꝛc. wird, sobald es zur Fugenform übergeht, 4stimmig, weil dieses die Singbarkeit am klarsten durchsetzen kann. Beispiele sind reichlich in der Matthäuspassion und im Israel. Ganz durchgeführt 8stimmiges, wo die Fugenarbeit so ununterbrochen ginge wie im tp. Cl., ist wohl ohne Beispiel.

Um in der Fugenkunst recht einheimisch und mitthätig zu werden, bedarf es langen Einlebens, täglicher Uebung im Hören, Schreiben und Lehren. Vorzüglich hülfreich ist: erstlich das Auswendiglernen, womit der

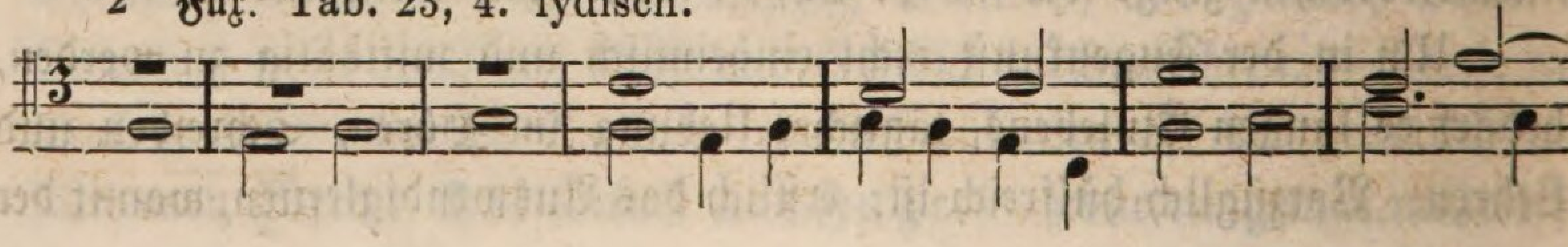
fließende — klare und nicht stockende — Vortrag verbunden sei; dann aus dem Gedächtnisse aufschreiben; endlich — wie *Reicha* in seinem traité de composition musicale (Paris 1825) mit vielem Geschick lehrt — beliebte Themen der Meister in neuer Ausführung nachzubilden versuchen.

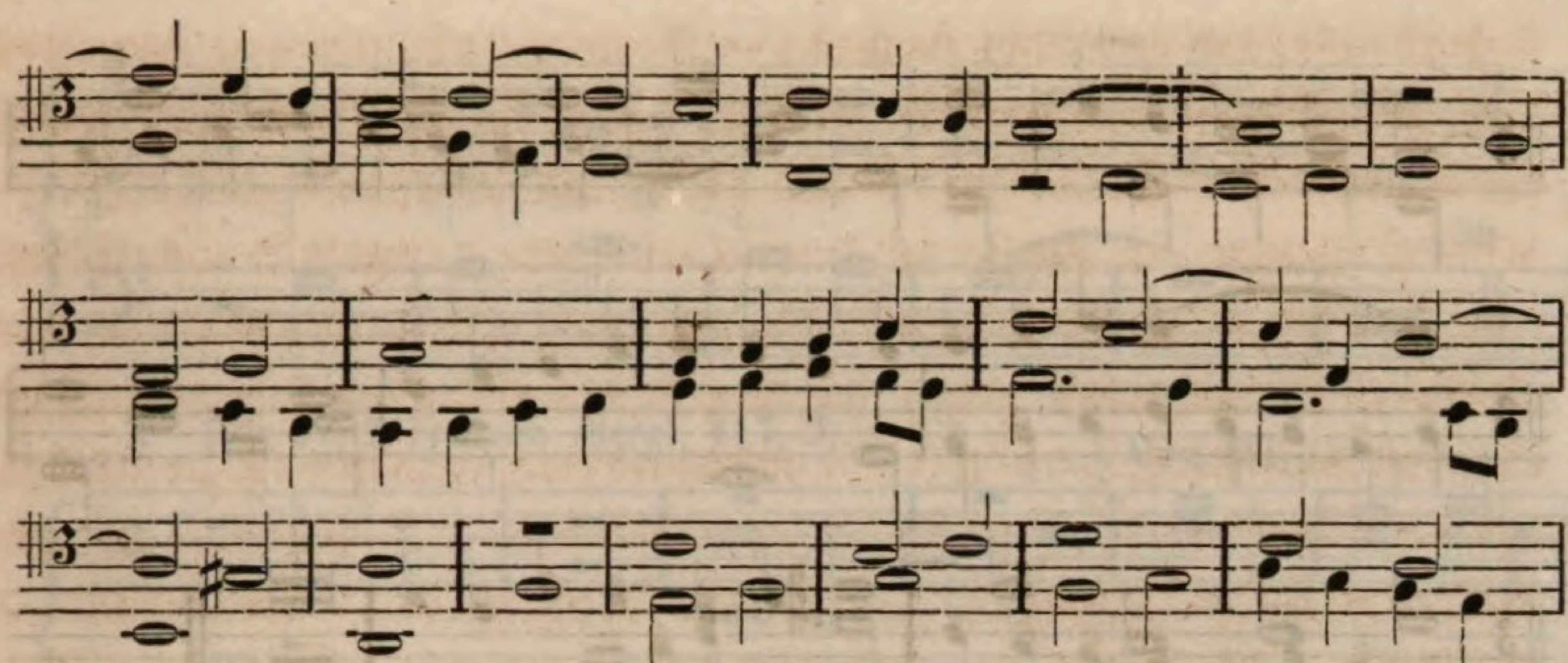
Die folgenden Beispiele von Fugen, nach den Kirchentönen in verschiedener Stimmenzahl, zeigen die Regeln am Einfachsten und sind zur Uebung vorbildlich. — Für die 2stimmigen insbesondere ist zu merken, daß die mittleren oder Halb-Cadenzen außer auf der Dominante und anderen Intervallen besonders gern auf der *Mediante* — tertia toni — stattfinden. Im Allgemeinen sind die Ruhe- und Wendepuncte der Modulation frei wie die neuern, nur daß sie im Diatonon verharren. Hauptregel für alle Fugen ist, daß eine pausirende Stimme nie anders als *mit dem Thema* wieder eintrete.

1 *Zweistimmig* von J. Fux. Tab. 22, 1. dorisch.

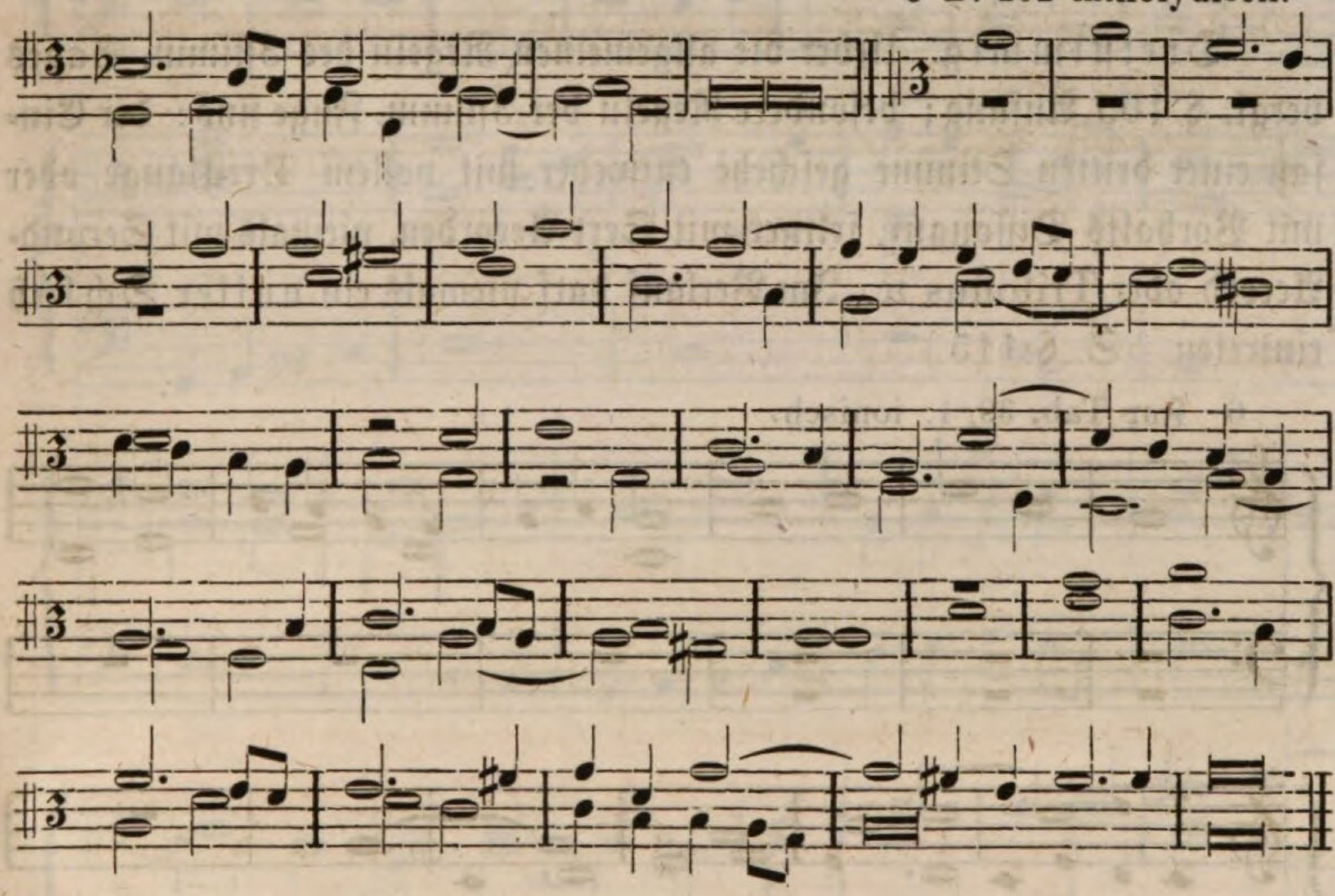


2 Fux. Tab. 23, 4. lydisch.

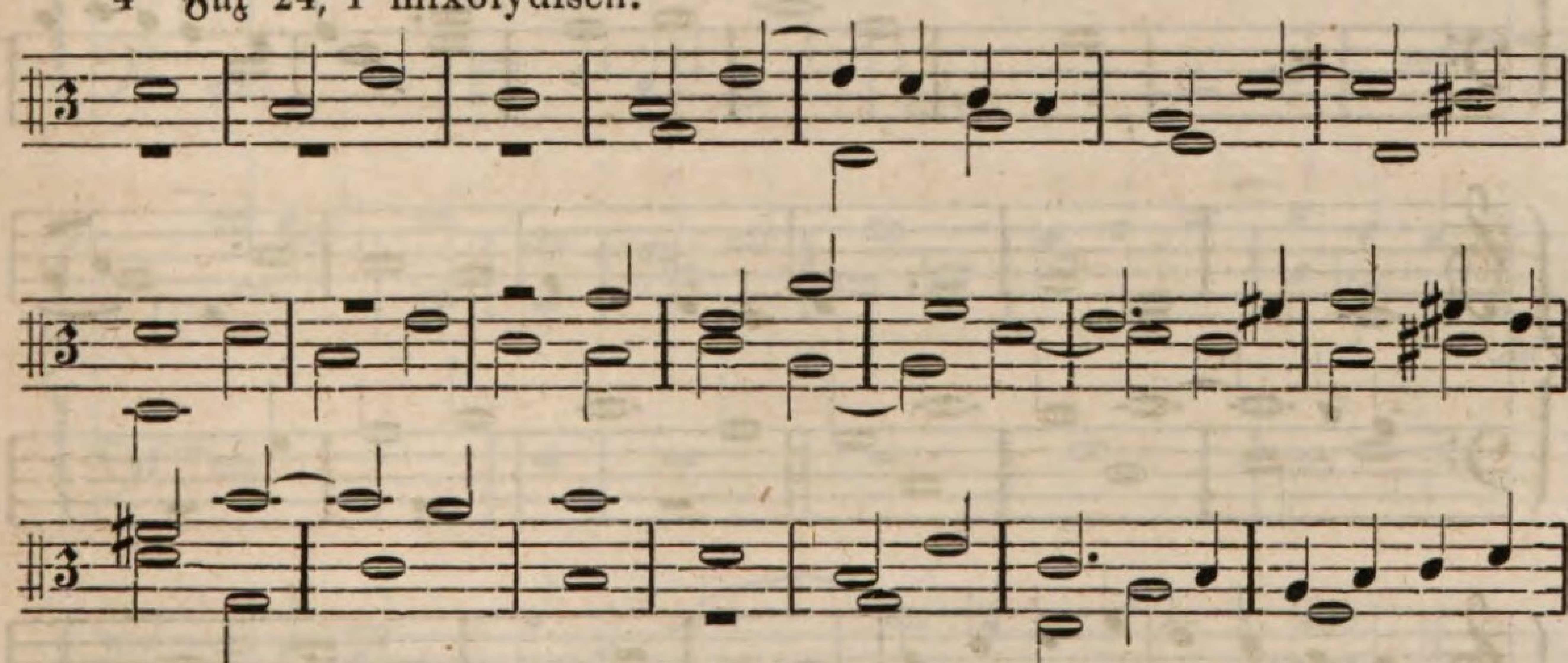




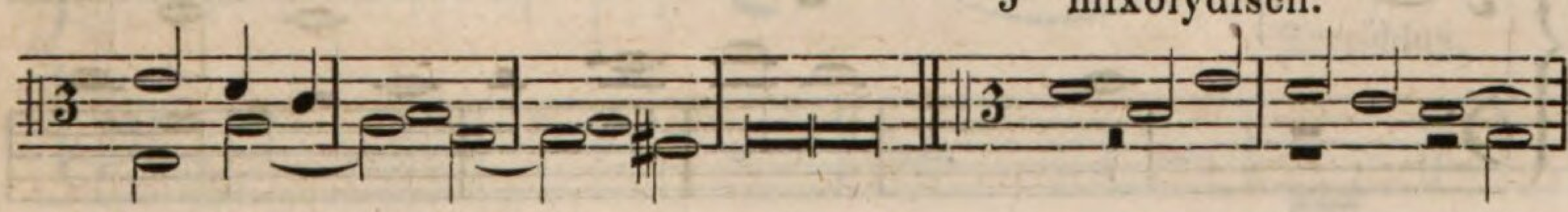
3 B. 202 mixolydisch.



4 Fux 24, 1 mixolydisch.



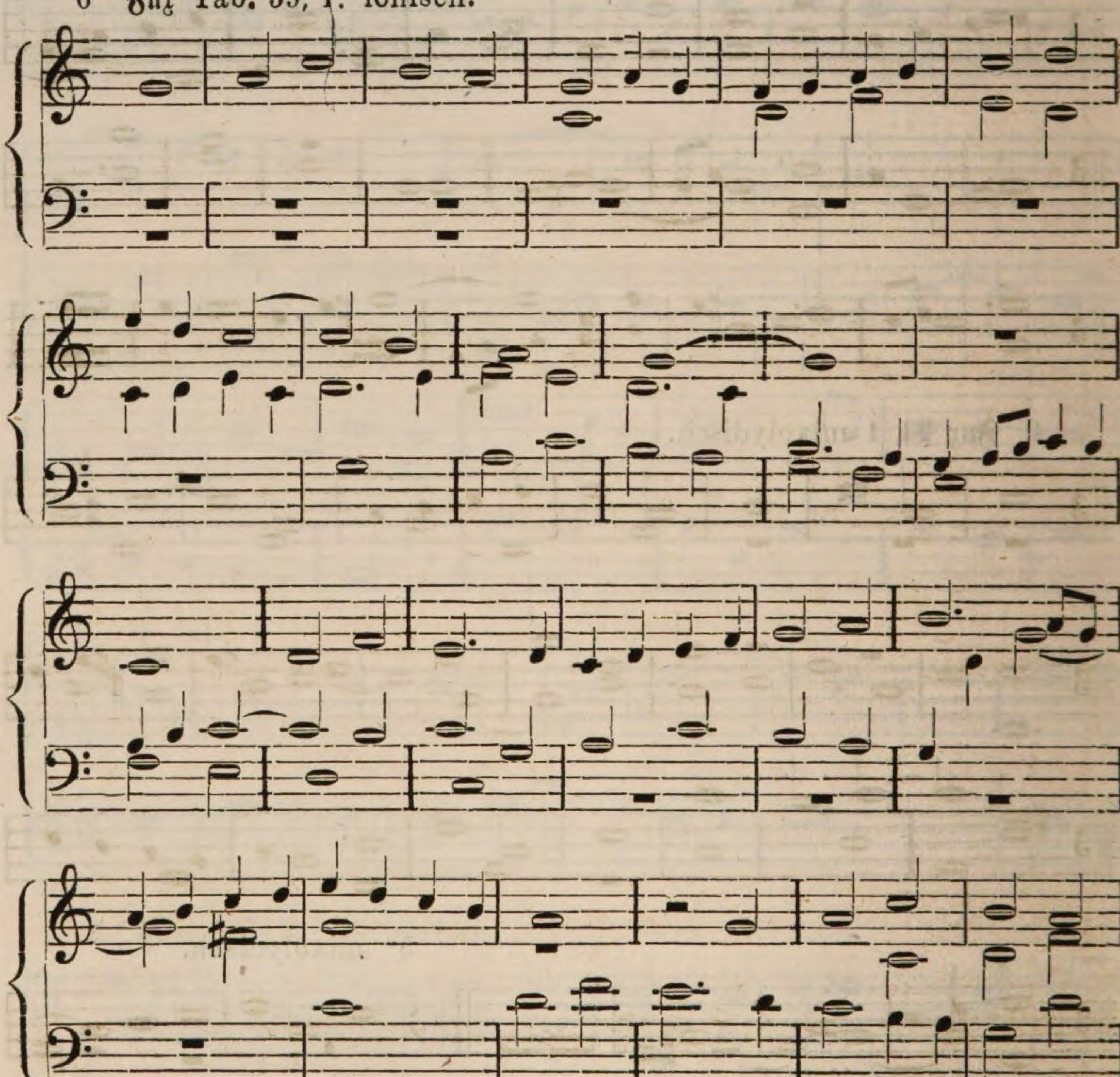
5 mixolydisch.

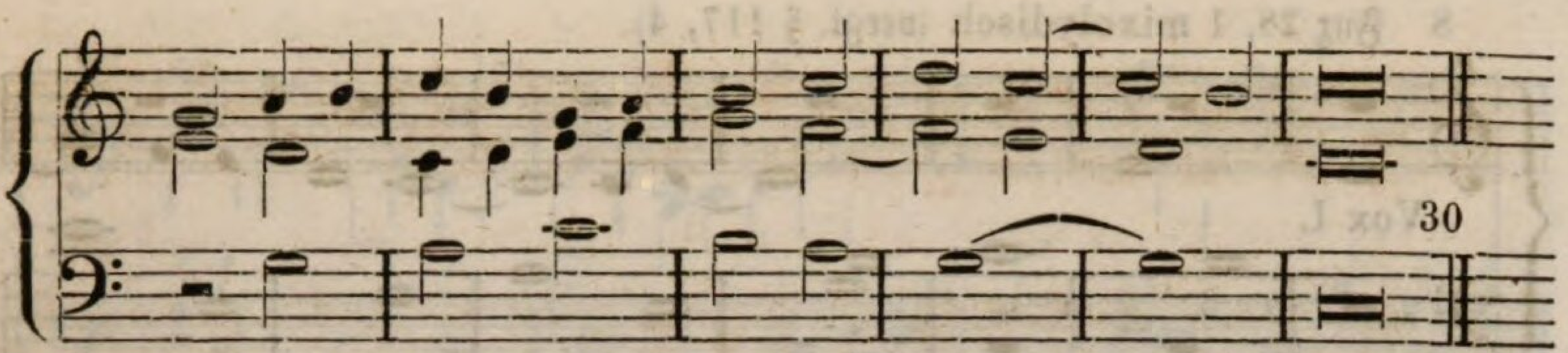




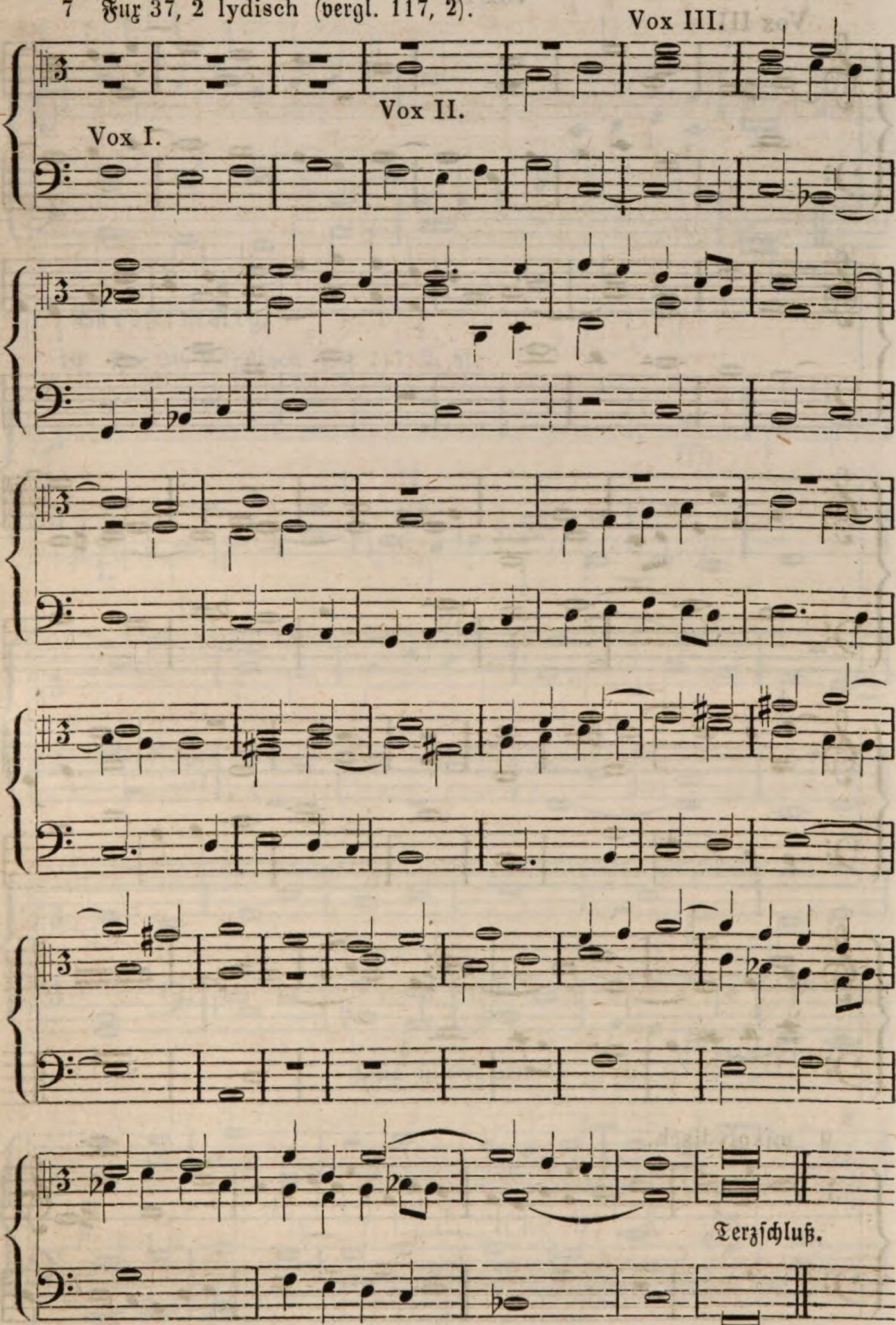
**Dreistimmig.** Ueber die allgemeinen Regeln des 3stimm. Satzes vergl. § 105 Anfang; besondere Regeln der 3stimm. Fuge sind: der Einsatz einer dritten Stimme geschehe entweder mit vollem Dreiklange oder mit Vorhalts Dissonanz, seltner mit Sext-Accorden, niemals mit Secund-Accord oder Tritonus ꝛc. Im Verlauf darf niemals ein *voller Schluß* eintreten. (S. § 115.)

6 Fuz Tab. 39, 1. ionisch.

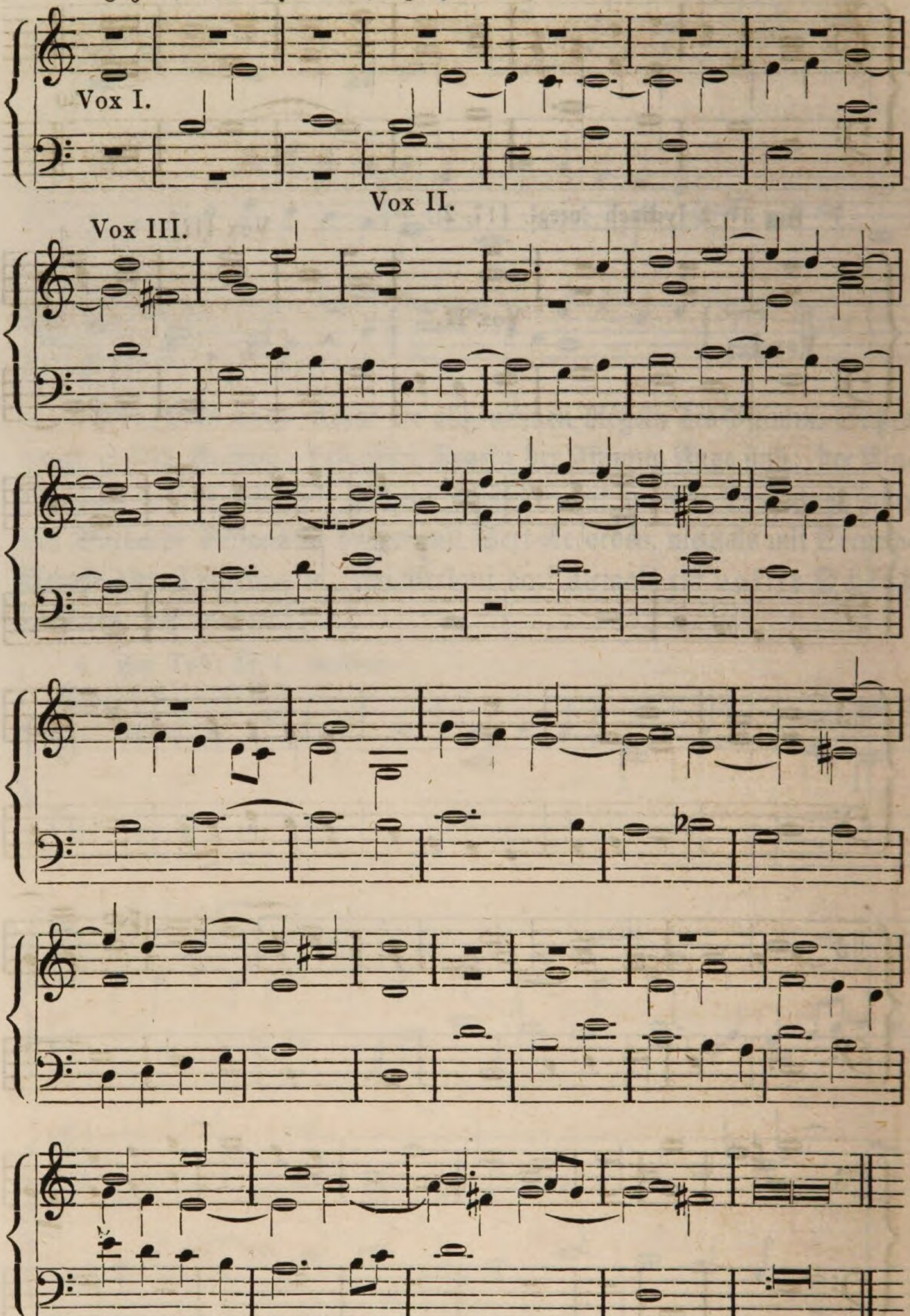





7 Fux 37, 2 lydisch (vergl. 117, 2).

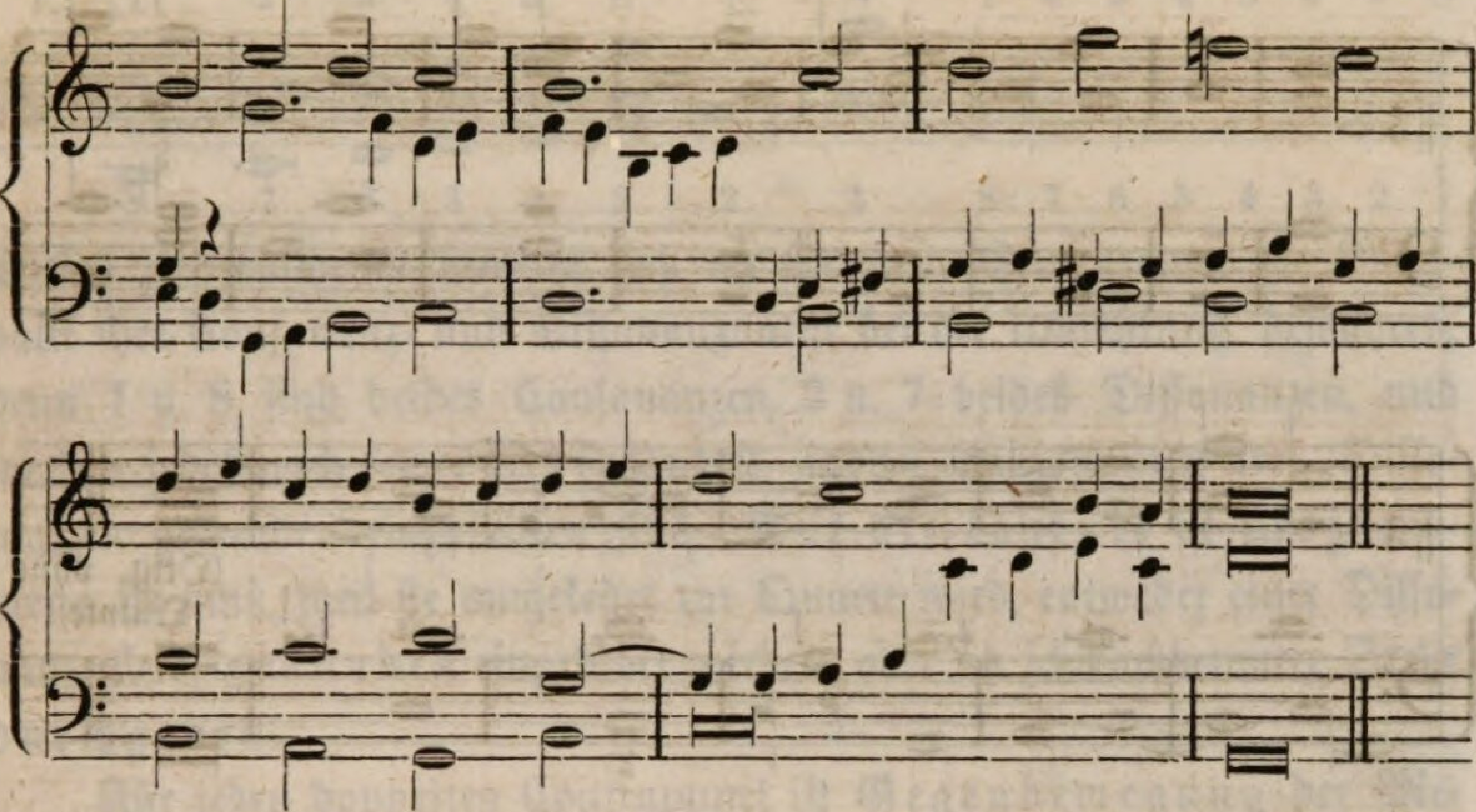


8 Fux 28, 1 mixolydisch (vergl. § 117, 4).



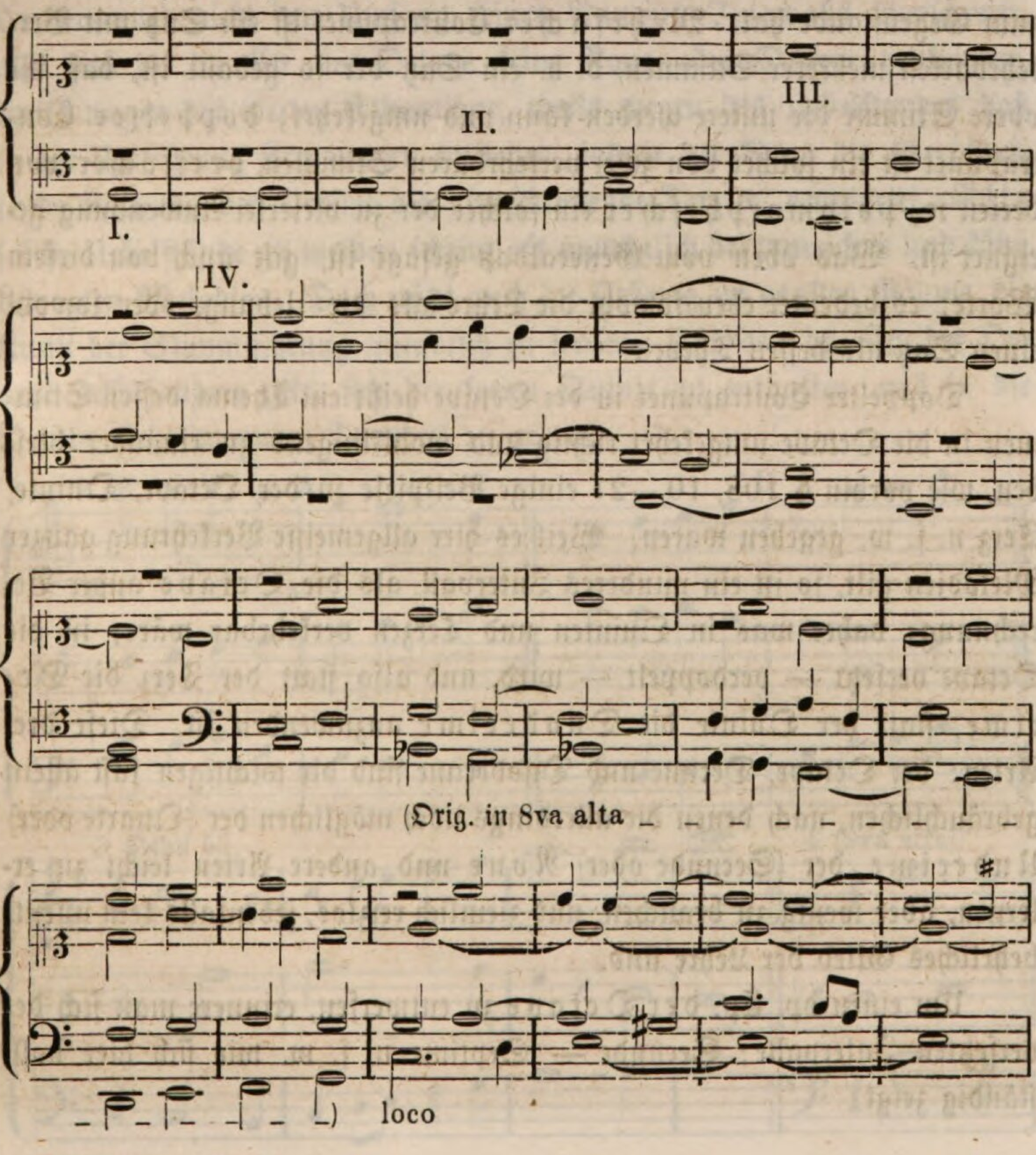

9 mixolydisch.

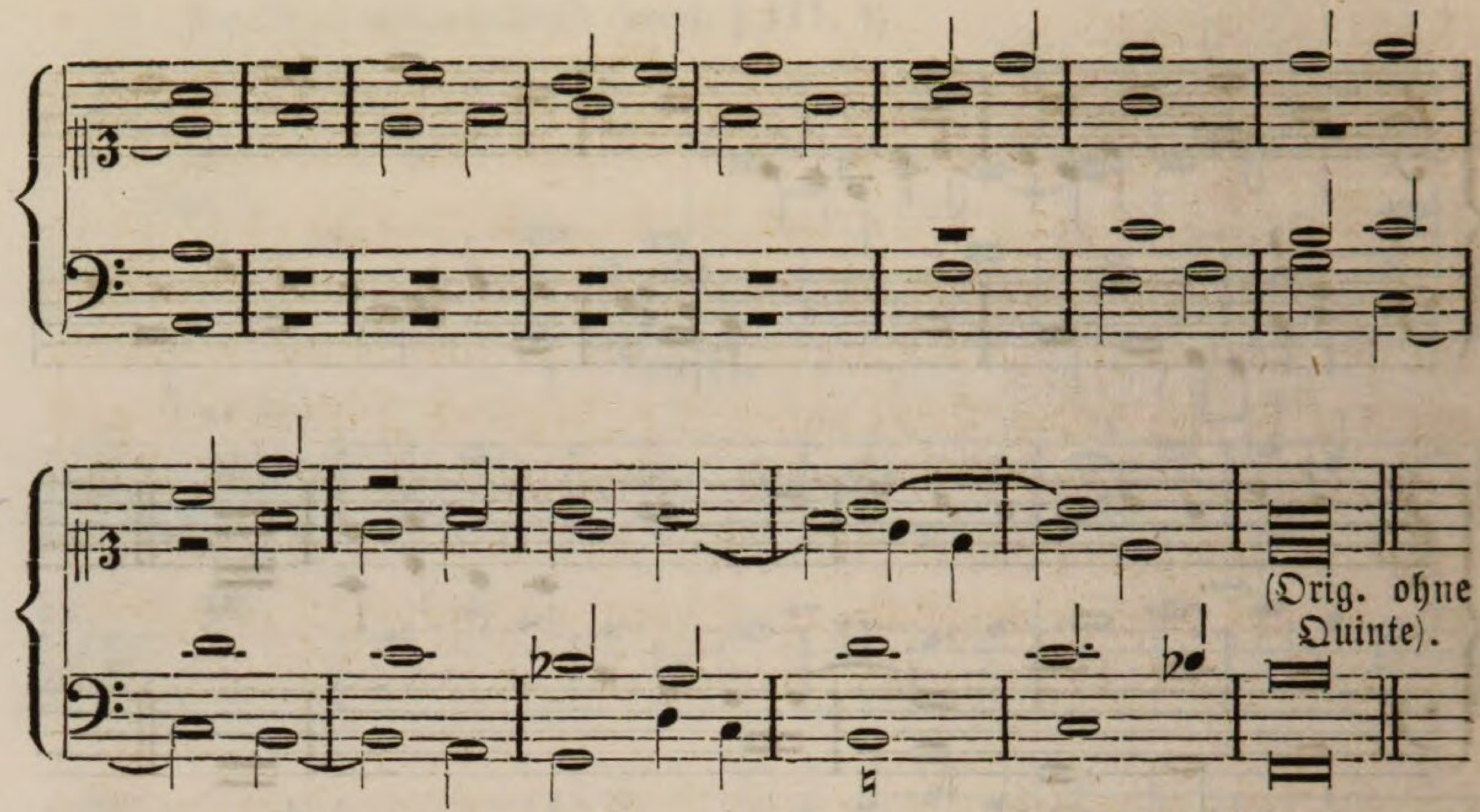




**Vierstimmig.**

10 Fux 30, 2 lydisch (s. § 117, 2. 8).

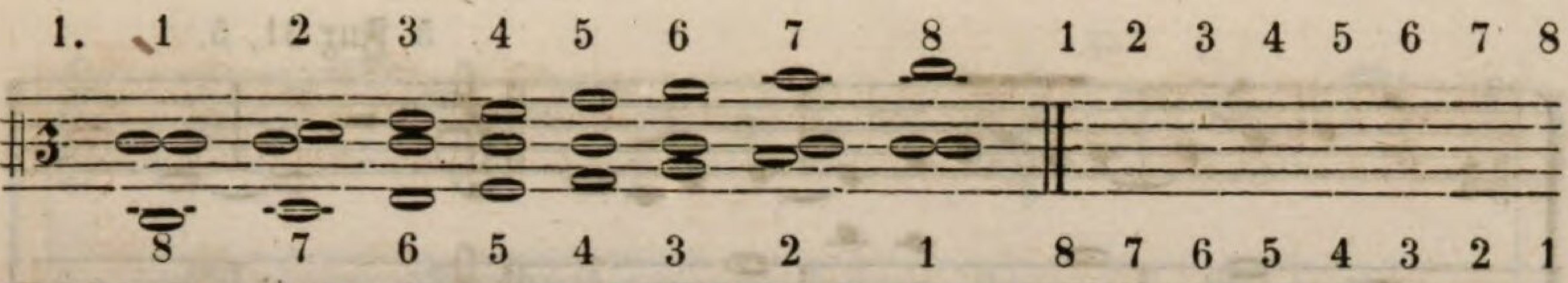





**118.** Die bisherigen Uebungen gehörten dem einfachen Contrapunct an, derjenigen Satzweise welche die einfache Mehrstimmigkeit (§ 103) zum Gegenstande hat. Mehrfacher Contrapunct ist ein Satz mit Verkehrbarkeit mehrerer Stimmen, d. h. ein Satz der so gebaut ist, daß die obere Stimme die untere werden kann und umgekehrt; doppelter Contrapunct ist ein solcher von zwei verkehrbaren Stimmen, dreifacher von dreien ꝛc., polymorphischer ein solcher der zu vielerlei Anwendung geeignet ist. Was oben vom Generalbaß gesagt ist, gilt auch von diesem Worte: es bedeutet eben sowohl die Lehre als die Uebung, oder sowohl einen Satz als dessen Theorie.

Doppelter Contrapunct in der Octave heißt ein Thema, dessen Stimmen in die Octave umgekehrt richtig und wohlklingend zu einander bleiben, wie vorhin § 108, 10—21 einige Beispiele in der Octave, Quinte, Terz u. s. w. gegeben waren. Weil es hier allgemeine Verkehrung ganzer Melodien gilt, so ist ein minderes Intervall als die Octave außer Berechnung; daher was in Quinten und Terzen verkehrbar wäre, in die Octave versetzt — verdoppelt — wird, und also statt der Terz die Decime, statt der Quinte die Duodecime anzuwenden ist. Diese drei Arten: der Octave, Decime und Duodecime sind die wichtigen fast allein gebräuchlichen, nach denen die allerdings noch möglichen der (Quarte oder) Undecime, der (Secunde oder) None und andere Arten leicht zu erlernen, aber wenig zu brauchen, und ziemlich reizlos, jedenfalls kein unentbehrliches Glied der Lehre sind.

Um einen dp. Cp. der Octave zu entwerfen, erinnere man sich der versetzten Intervalle: Secunde — Septime u. s. w. wie sich hier vollständig zeigt




Dieses Ziffernschema beweist daß im Octaven-Contrapunct die Intervalle ihre Consonanz- und Dissonanznatur bei der Umkehrung bewahren, denn 1 u. 8 sind beides Consonanzen, 2 u. 7 beides Dissonanzen, und werden jedes nach seiner Art behandelt, indem Consonanzen frei, Dissonanzen gebunden einzuführen sind. Nur die Quinte ist ausgenommen: sie muß, weil sie umgekehrt zur Quarte wird, entweder einer Dissonanz gleich gebunden eingeführt werden, oder an schwachbetonter Stelle durchgehen.

Für jeden doppelten Contrapunct ist Gegenbewegung der Melodien überhaupt, und verschiedener Character derselben z. B. Langsamkeit und Schnelle ꝛc. wünschenswerth; ferner ist Regel daß ein doppelter Contrapunct nicht den Umfang seines Namens-Intervalls überschreite, also daß im dp. Cp. der Octave keine None oder Decime vorkomme, theils wegen der weiten Stimmlage, theils wegen des Uebelstandes daß in der Umkehrung Kreuzungen entstehen, indem der None die überschreitende Secunde, der Decime die überschreitende Terz ꝛc. antwortet. Alle solche Uebelstände zu meiden scheint oft unmöglich bei tonreichen und kühn bewegten Melodien. Doch nützt auch die Uebung im engsten Raume, die Kunst der Stimmführung gründlich zu lernen. Für den dp. Cp. der Octave insbesondere gilt, sich der freien Quinte zu enthalten, und in die Octave nicht im guten Tacttheil zu gehen.

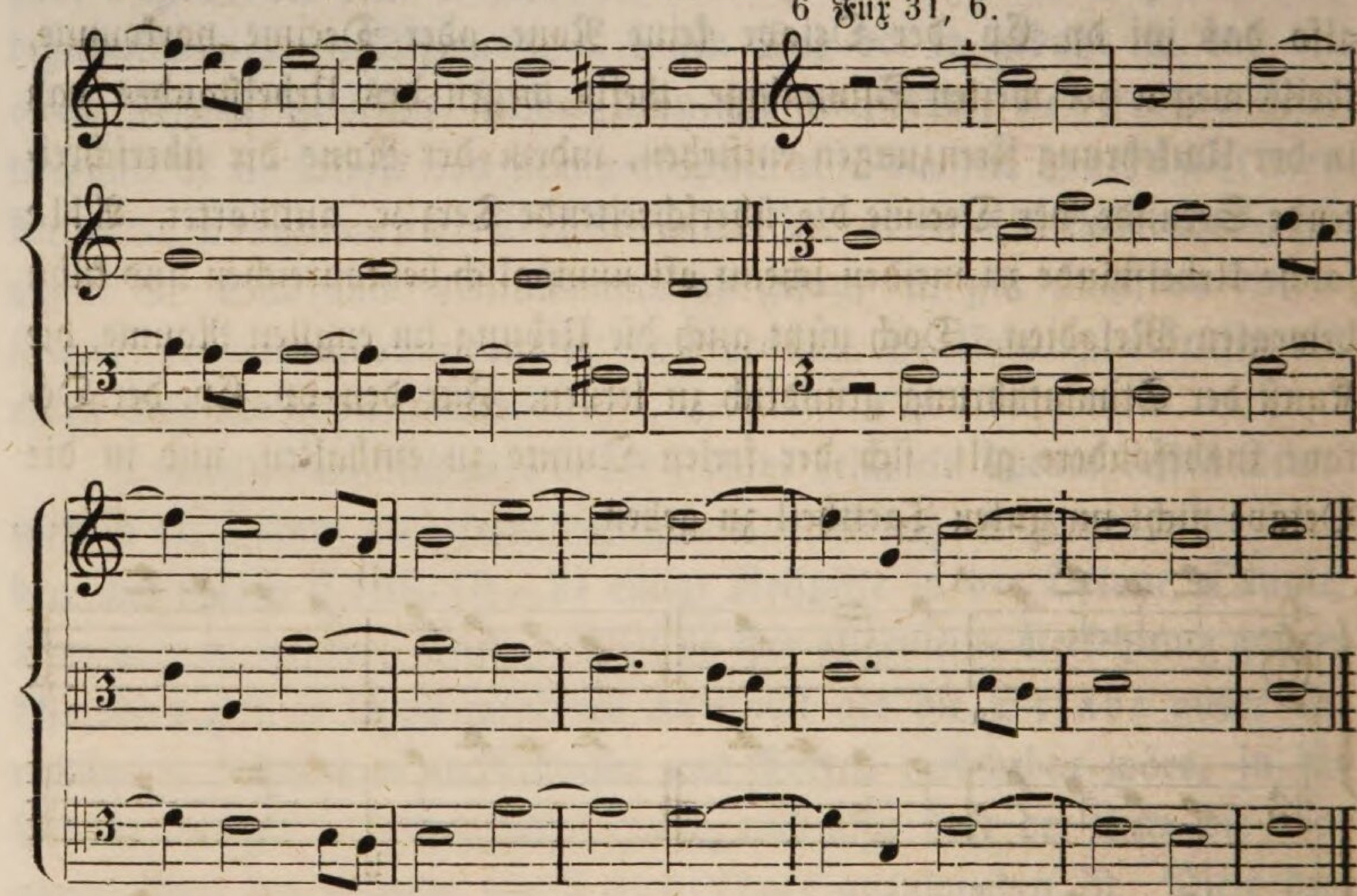





5 Fux 31, 5.



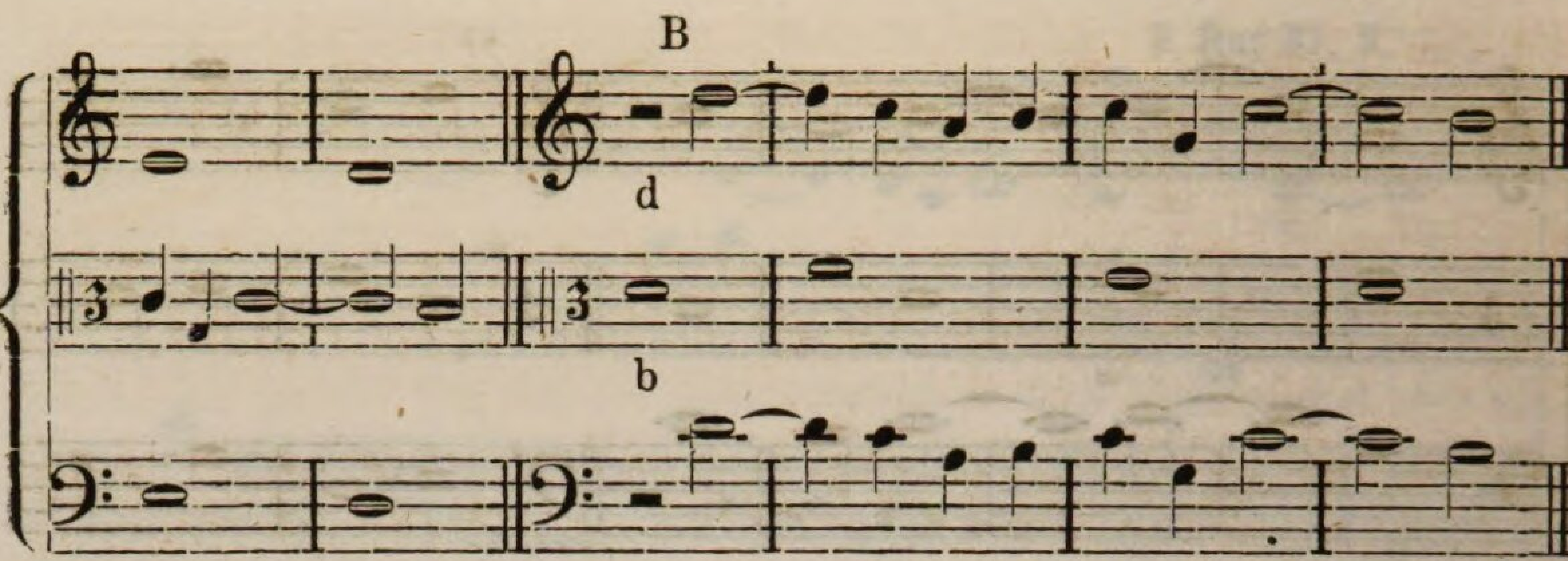
6 Fux 31, 6.



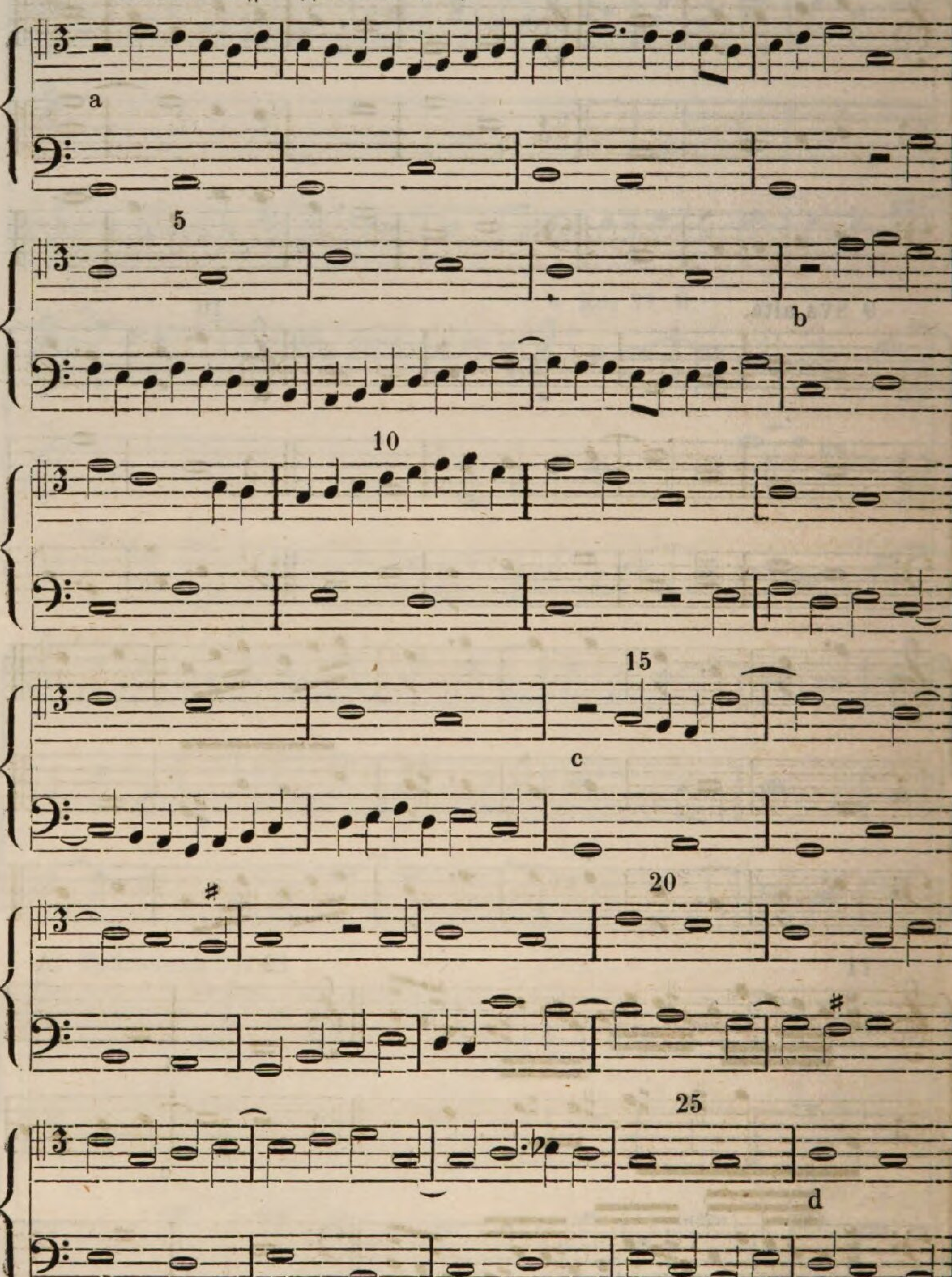
7 Bellermann 237.



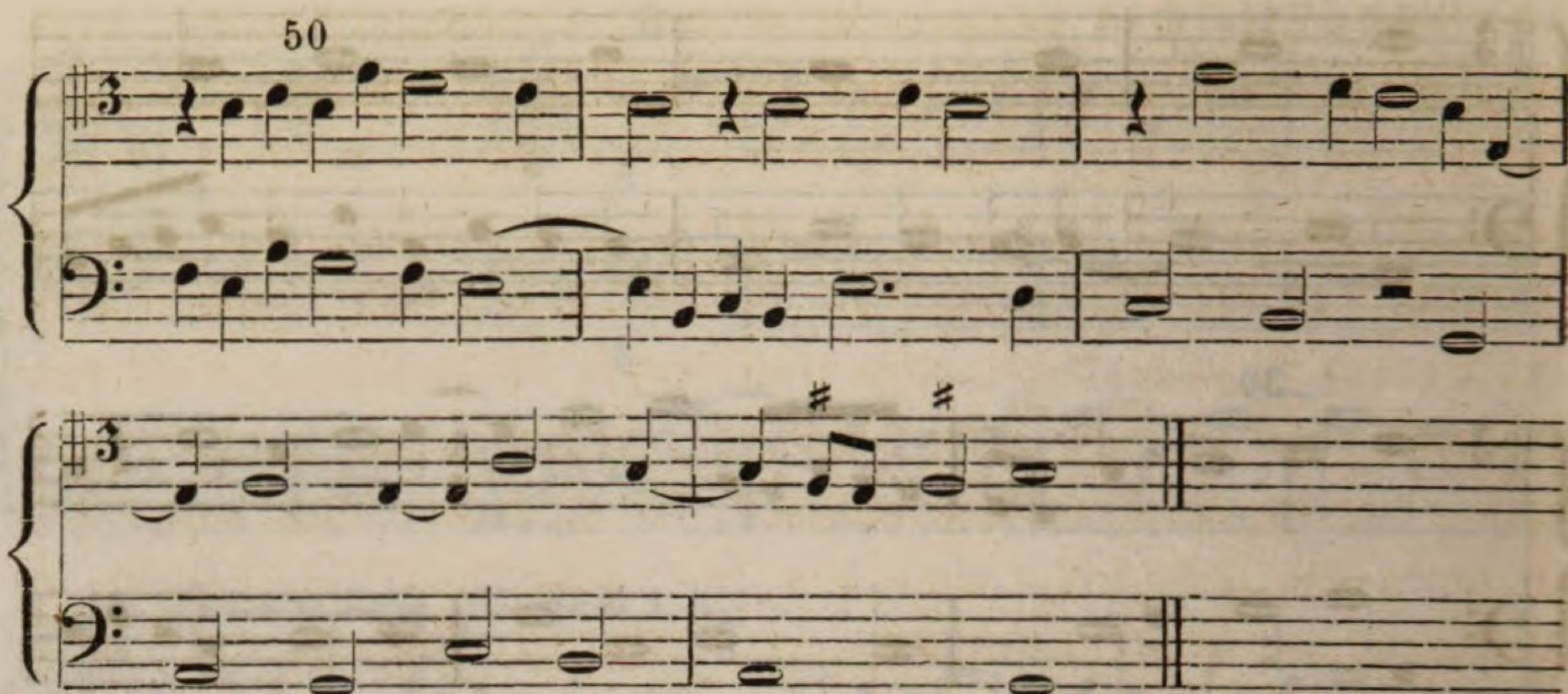

8a
8b
9 8va alta.
10
+
11
12
A
a
c




13 Orlando Lasso. (Paolucci 1, 1.)




30
35
e
40
45




An diesen Beispielen aus verschiedenen Zeiten ist die Schreibart des Entwurfes verkehrbarer Melodien abzunehmen. Sichtbar ist an Bsp. 2, wie die einmalige Aufzeichnung in drei Reihen, deren mittlere die erste Stimme — den Cantus firmus — enthält, zur Prüfung der Richtigkeit hinreicht: denn die Aufzeichnung A ist in B genügend enthalten und umgekehrt: die obere Reihe Aa ist gleich Bb, nur eine Octave höher; eben so Bd gleich Ac. Daher wird gewöhnlich eine dreistimmige Aufzeichnung statt zweier gebraucht, wobei es gleichgültig ist welche Stimme in der Mitte steht; gewöhnlich stellt man die erste, den C. f., in die Mitte. — Die Bsp. 3 und 4 zeigen die Bedeutsamkeit der einzelnen Tonstellen schärfer; doch sind die meisten modernen Melodien wegen ihres Farbenschmuckes und pathetischer Regsamkeit zum Contrapuncte minder fügsam als die des älteren Cantus firmus: man vergleiche deshalb 3. 4. 8. 9. 10. 11 mit 5. 6. 7. 12.

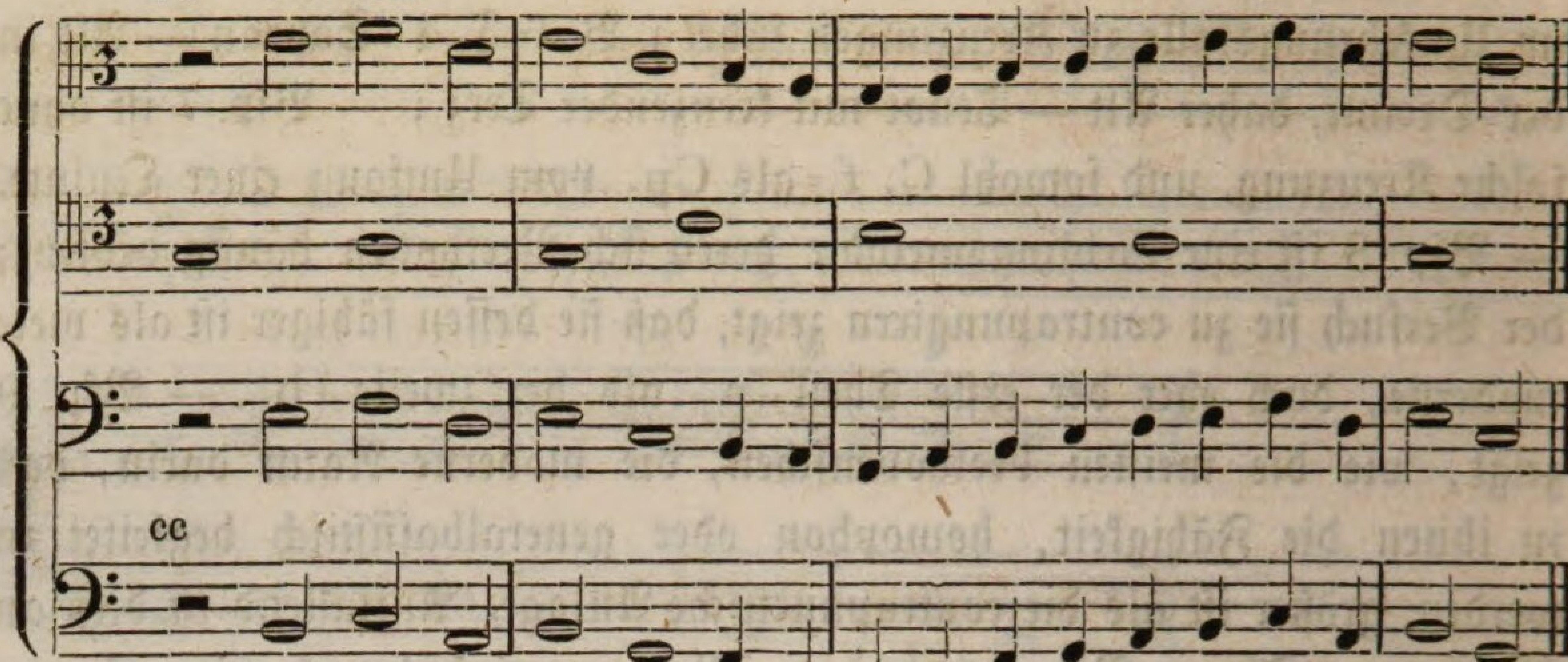
Die Regel vom Octavenumfang des Octaven-Contrapunctes darf nicht dahin verstanden werden als handle es sich um den Umfang der Melodie; denn diese kann etwa, wie Bsp. 5 zeigt im C. f. eine Quinte, im Gegensatz (Contrapunct) eine Decime umfassen. Vielmehr bedeutet Cp. der Octave einen solchen Cp., der in das Intervall der Octave verkehrbar ist, also wie Bsp. 5 die Umkehrung d′—d′ und d′—d zuläßt. Daß nun jede der beiden Stimmen auch möglichst in dem Gesangraum einer Octave sich bewege, ist eigentlich ein Zusatz zur Regel, weil wenn sie in kleinerem oder größerem Umfange sich bewegen, Kreuzungen unvermeidlich sind z. B. in Bsp. 5 und 9 was man namentlich auf dem Claviere zu meiden hat. Weil aber zunächst Gesangstimmen zu denken sind, so wird diese Zusatzregel nicht für allgemein bindend erachtet. Bsp. 4 kann wenn man die Kreuzung meiden will, die Oberstimme um eine Octave erhöhen. Daß aber Kreuzungen nicht absichtlich überall zu meiden sind, zeigen eben die classischen Beispiele 5 und 6, deren

contrapunctischer Umfang theilweis die Octave überschreitet, daher im Umkehrungsfalle zu Kreuzungen führt z. B. 6 T. 4 (Sopran — Alt in der Decime, daher Alt — Tenor mit kreuzender Terz); — Bsp. 7 ist ohne solche Kreuzung, und sowohl C. f. als Cp. vom Umfang einer Quinte. — Bsp. 8 ist eine Lieblingsmelodie deren sich Beethoven häufig bedient; der Versuch sie zu contrapungiren zeigt, daß sie dessen fähiger ist als viele moderne, doch eher der erste Theil (a) als der zweite (b). — Bsp. 9 zeigt, wie die meisten beethovenschen, die moderne Natur darin, daß in ihnen die Fähigkeit, homophon oder generalbassistisch begleitet zu werden, größer ist als die contrapunctische Anlage. Auffallend ist dieß an Beethovens Thema Bsp. 10, das er selbst mannigfach und mit mehreren Gegensätzen contrapungirt, ohne Scheu die freie Quarte als Umkehrung der Quinte im guten Tacttheil einführend (T. 5+), wie er auch sonst häufig thut. — Das Bsp. 11 des A moll-Präludiums im tp. Cl. ist ein Meisterwerk strenger und zugleich anmuthender Kunst: seinem Tongehalt nach chromatisch modern in den kühnsten Modulationen, der Ausführung nach durchaus rational periodisch (16 + 16 — t. d., d. t.), um das Verständniß der wildfremden Gangweise zu sichern. — Bsp. 13 geht über die früher gestellte Aufgabe hinaus, indem es mehrerlei Contrapuncte theils darbietet, theils erlaubt; denn es sind zu dem Cantus firmus im modus VIII. mixolydius vier verschiedene Contrapuncte gesetzt a. b. c. d, die einander ein- und zweiseitig ablösen, bis bei e eine freiere bloß imitatorische Bewegung eintritt; eine seltene Vereinigung von Schulübung und Kunstwerk, deren gleichen außer Lasso wohl nur Bach geleistet hat. Die mehrfache Verkehrbarkeit der Contrapuncte, in die Octave, Duodecime, Undecime, ist hier ersichtlich [1].




1) In voller Klarheit und Schönheit kann man sie vernehmen auf zwei tiefen Geigen — Violoncell und Viola — die in dem Stimmverhältniß von Baß und Tenor quintweise zu einander stehen, gleichsam im gebornen Contrapunct.

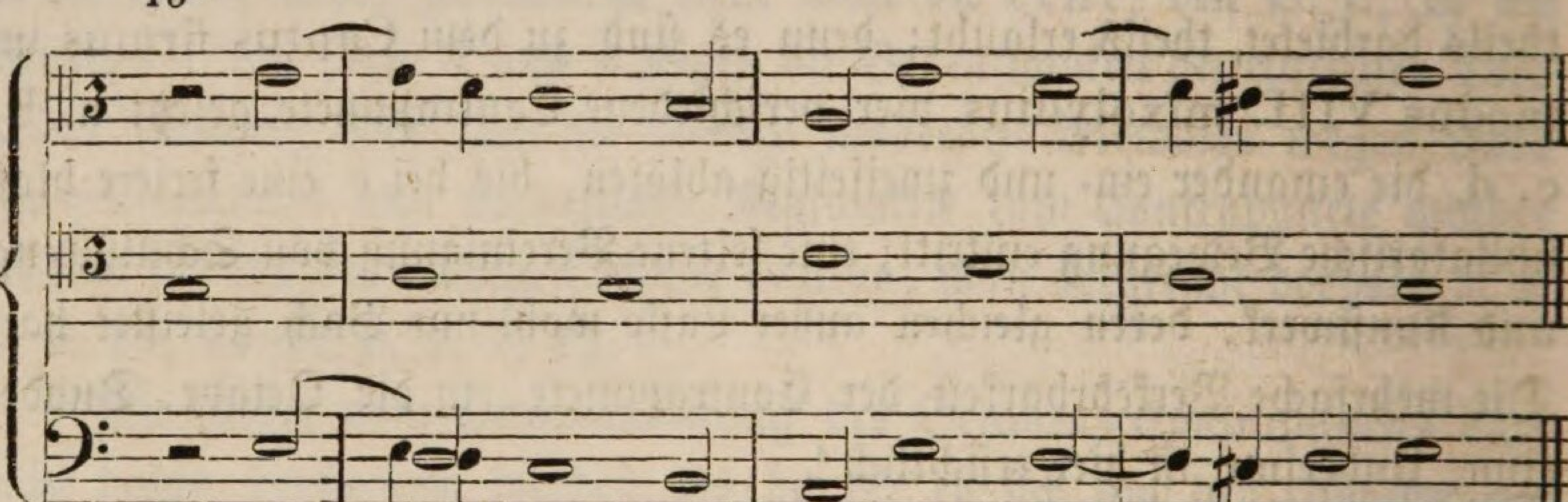
13^b 8va alta

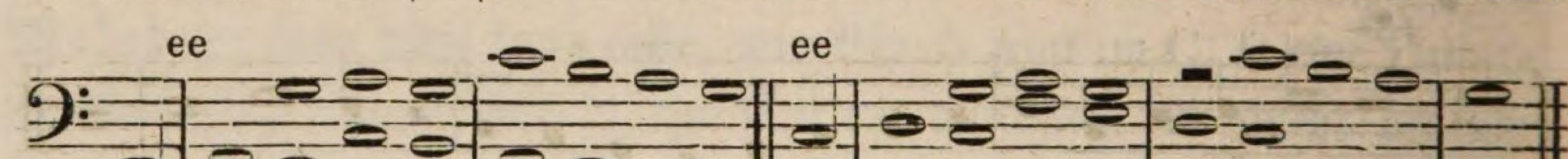



13^c



13^d






Der Cp. 13^a ist in die 5 oder 12 verkehrt T. 4—7 (aa); er könnte auch in die Octave verkehrt werden (bb), wenn die allerdings in schlechter Zeit eintretende Quarte dg+ nicht wäre; im Verlauf wäre solcher Einsatz möglich, im Anfang würde man statt dcHA setzen müssen entweder GcHA, oder richtiger c͡cHA (c͡c gebunden). — Der Cp. b ist außer der von Lasso gebrauchten Octave auch in die Undecime (cc) versetzbar (e′—H). — Cp. c ist nur zur Octave versetzbar; daß Lasso T. 15 und 19 verschiedenen Einsatz gebraucht, ist eine Freiheit die hier den Wohlklang erhöht; übrigens wäre auch die genaue Nachahmung von T. 15: gfe an der zweiten Stelle (T. 19) nicht störend, da der dann eintretende Uni-

sonus gg hier nicht auffallender klingen würde als T. 21. — Cp. d ist in freierem Styl zur Octave verwendbar, wenn das E vorgehalten wird, was übrigens auch in der Unterstimme geschehen könnte. — Unter den Cp. die nach e eintreten und mit springender Laune sich jagen, sind die engführenden und zerbrochenen in verkleinerten Maaßen merkenswerth, die hier am Schluß unter ee bezeichnet sind; der erste ist in die Octave verkehrbar, der zweite nicht, also ein einfacher Cp.

## Neben-Arten, Verbindungsformen.

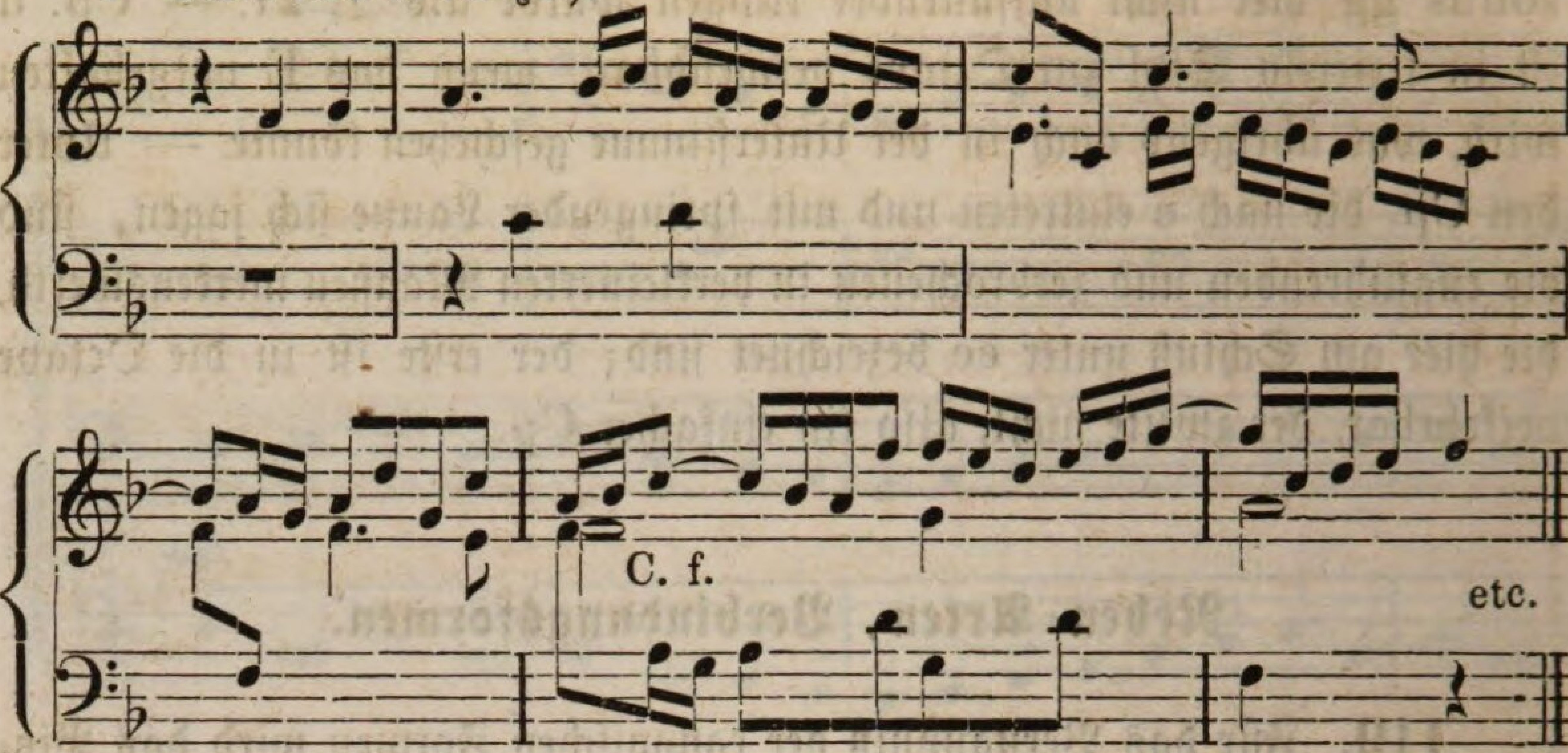
**119.** Für das Verständniß der canonischen Formen wird das Bisherige dem Kunstfreunde oder angehenden Künstler genügen. Was darüber hinaus geht, ist ohne unabläßige Selbstübung weder nützlich noch verständlich, und für den der es bedarf in den mehrgenannten tüchtigen Lehrbüchern darüber Auskunft zu finden. Hier aber liegt uns ob, einige minder entschiedene Nebenarten der Fuge, und die Verbindung derselben mit anderen Kunstformen kennen zu lernen.

Die Namen Fugato und Fughetta werden fast gleichbedeutend gebraucht, obwohl eigentlich letzteres eine kleine doch vollständige Fuge, jenes ein nur fugirtes, ein fugenähnliches Stück ohne regelmäßige Durchführung bedeutet. Wenn die überlieferten Namen alle von den Tonsetzern herrühren, so hat S. Bach sich ihrer wie anderer gleichgültig bedient, da z. B. in der Sammlung von Griepenkerl (Ausg. bei Peters Lief. 9 p. 10. 43 2c.) eine vollständige Fuge Fugato genannt ist. Es ist auch anderswo sichtbar geworden, daß die Form-Namen ihre mannigfachen Schicksale durchmachen, daher nicht nöthig ist sich zu ereifern ob dieß und jenes seinen Form-Namen „mit Recht verdiene". — Grundformen sind begreiflich und bestimmbar, Mischformen nicht: sie können nur erzählt werden, nicht definirt (vgl. § 96²).

Erheblich ist dagegen die Kenntniß der Verbindungsformen, in welchen viele treffliche Werke der Meister geschrieben sind, und die wohl der Anzahl nach den rein gehaltenen Fugen mindestens gleich stehen. Unter diesen treten hervor: die Fuge zum Choral, der fugirte Choral, der feste Baß, die Fuge mit freiem (zugesetztem) Grundbaß u. s. w. Ihre Ausbildung gehört den evangelischen Meistern vorzüglich an.

Fuge zum Choral ist eine neben dem Cantus firmus der Liedweise hergehende Fuge, wovon in Bachs Werken Jahrg. 3 Beispiele, als:

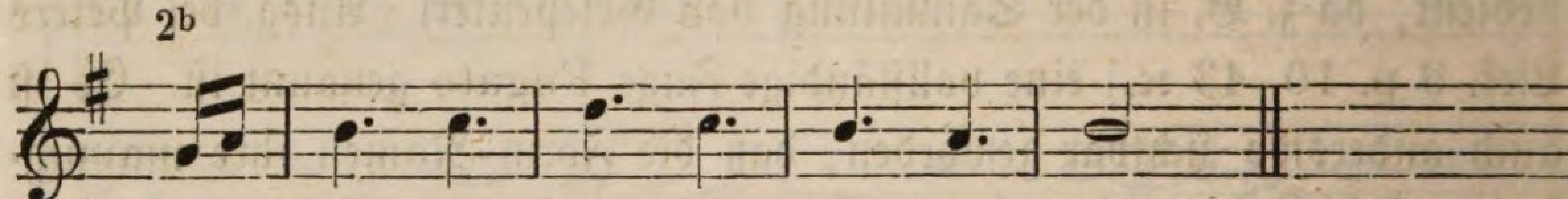
1 Allein Gott in der Höh.




2 Allein Gott in der Höh.



$2^{b}$



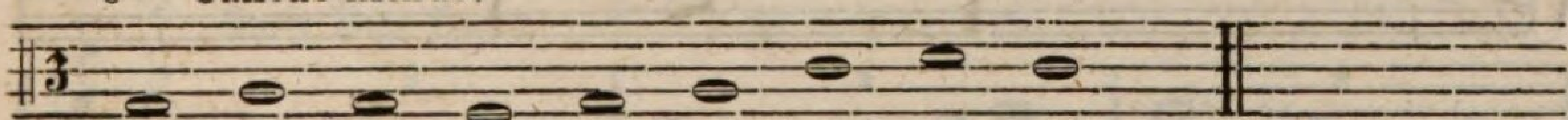
Das Bsp. 1 fängt in strenger Fugirung an, verläßt diese aber bald, um das Fugenthema frei figurirt weiter zu führen, und ergeht sich in canonischen Nachahmungen, während der C. f. rhythmisch einschneidend mit scharf durchklingender Altstimme (Pedal 4 F.) hindurch zieht. — Bsp. 2 beginnt mit einem der Liedweise ($2^{b}$) nachgebildeten Melisma ($2^{a}$), ahmt anfangs genau nach, so daß es ein zweistimmiges canonisches Fugato bildet, fällt aber nach der ersten Durchführung in freie Figuration, während die Liedzeile selbst die frühere Gegenstimme vertritt. Nach diesem Vorbild sind alle späteren Zeilen ausgeführt.

Solches Zeilenweis-Ausführen ist nun insonderheit dem *fugirten Choral* eigen, wo jede Zeile für sich Anlaß eines Fugenthemas wird, und dieses wenigstens in den ersten Zeilen strenge Ausführung erfährt, zuweilen auch in den übrigen.

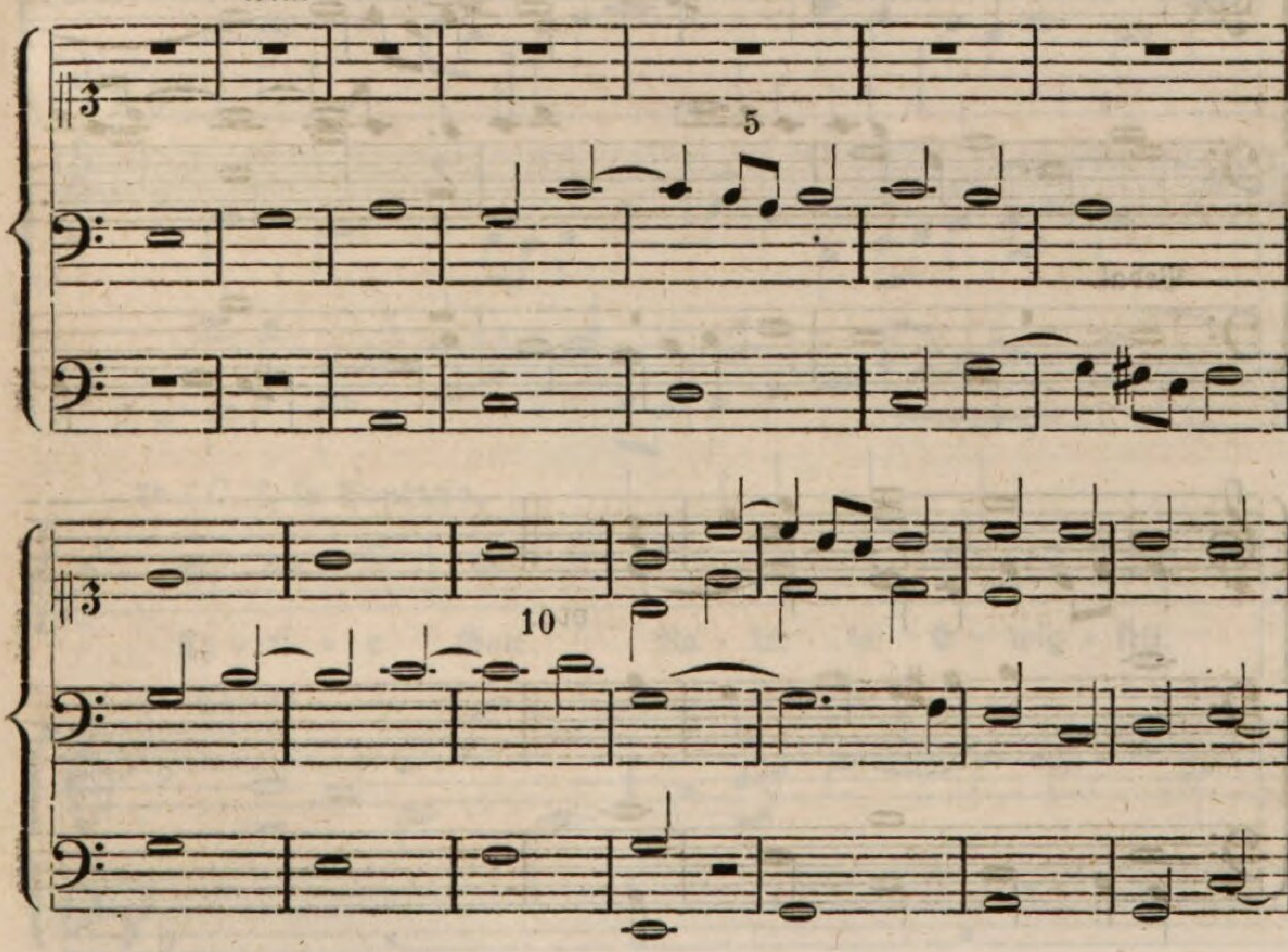
3 S. Scheidt 1625. Veni Creator Spiritus. (Winterfeld E. K. G. 2, 611.)

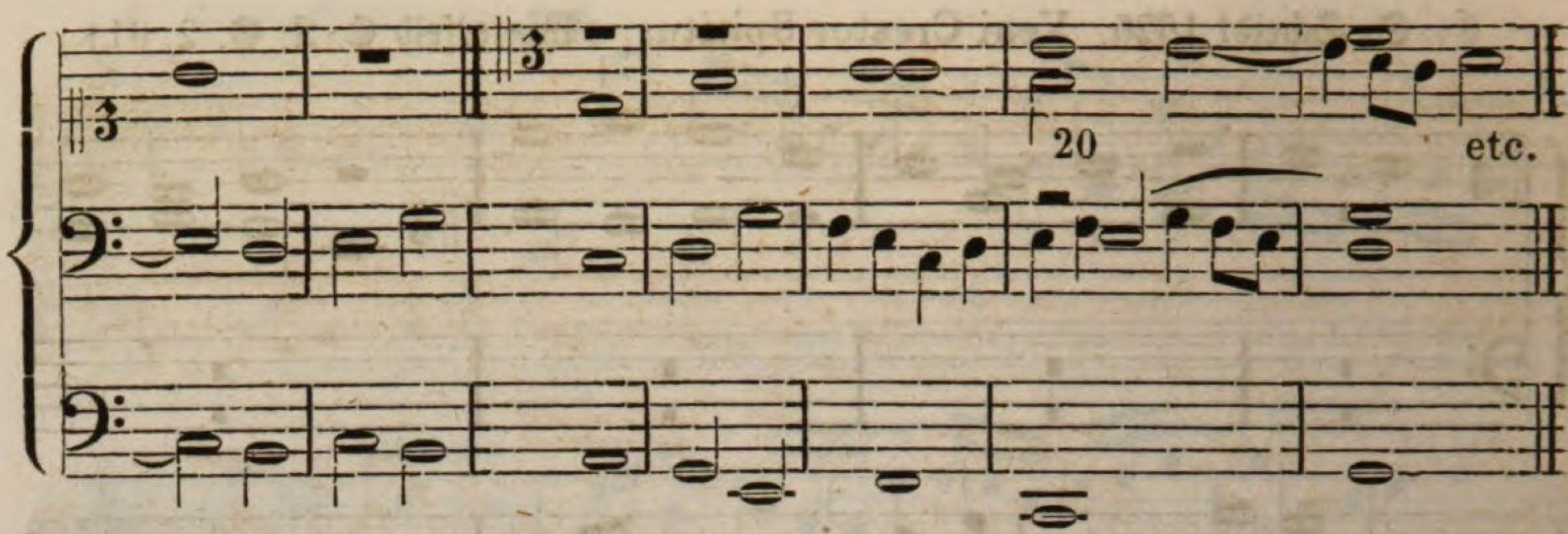



3b Cantus firmus.

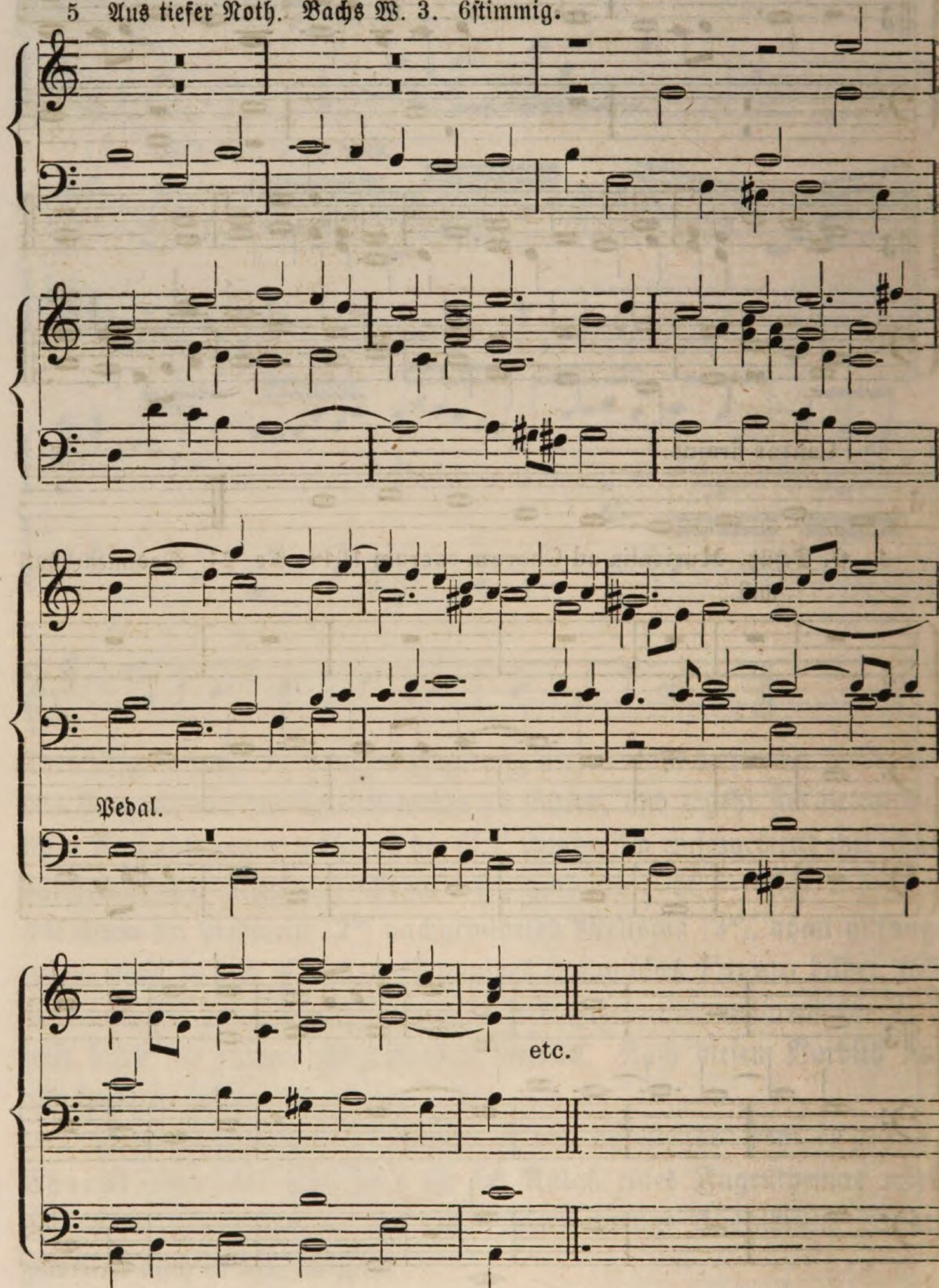


4 H. Schütz. Musicalia ad Chorum sacrum 1648. No. 24. Was mein Gott will.





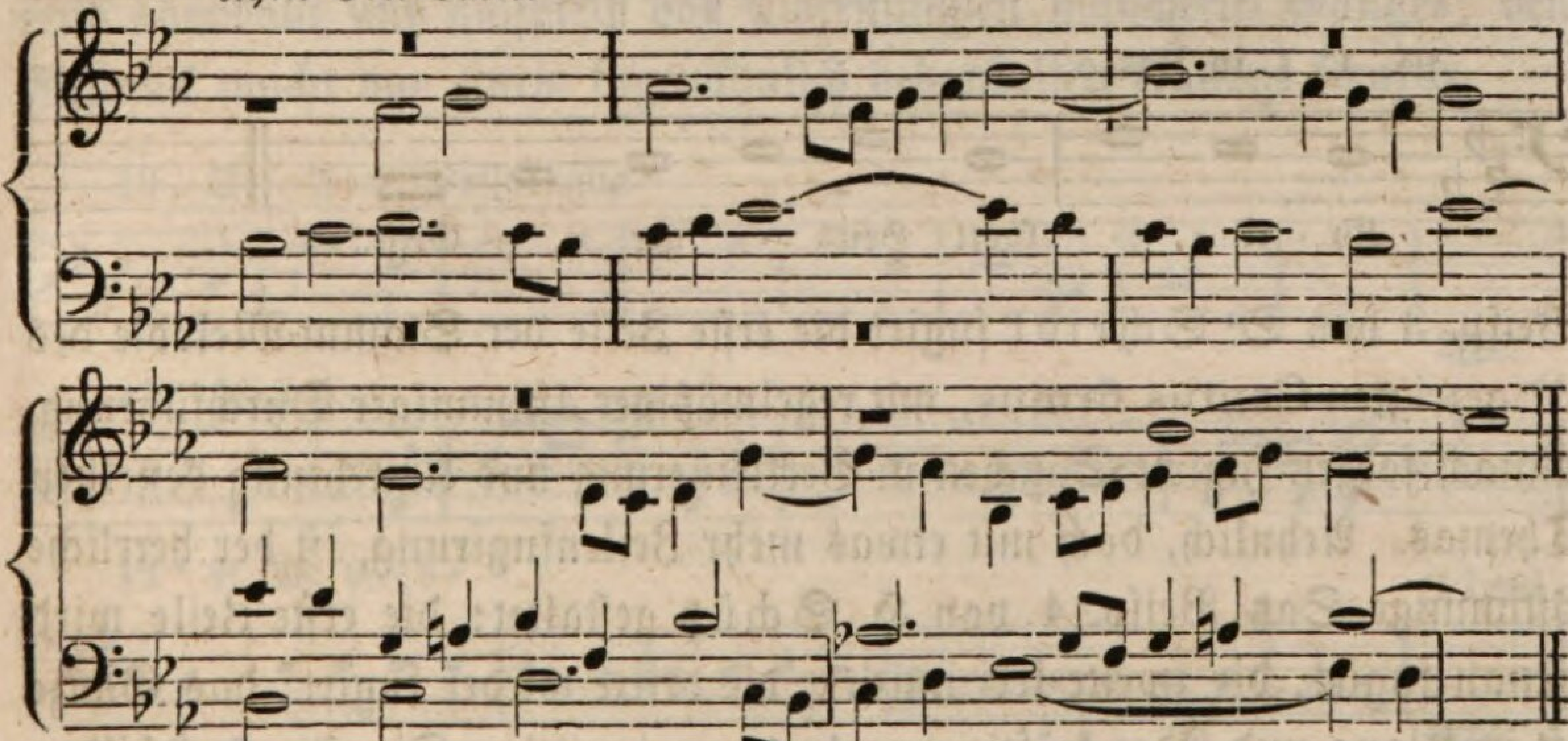

5 Aus tiefer Noth. Bachs W. 3. 6stimmig.



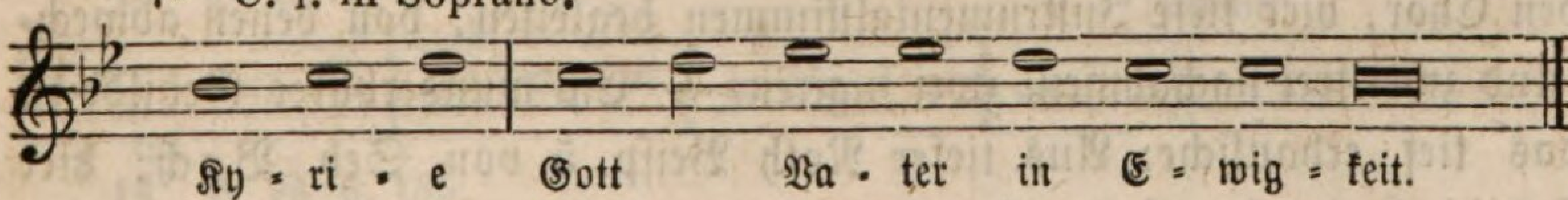
6 Aus tiefer Noth.




7 Kyrie Gott Vater.



7a C. f. in Soprano.




8 Christe.

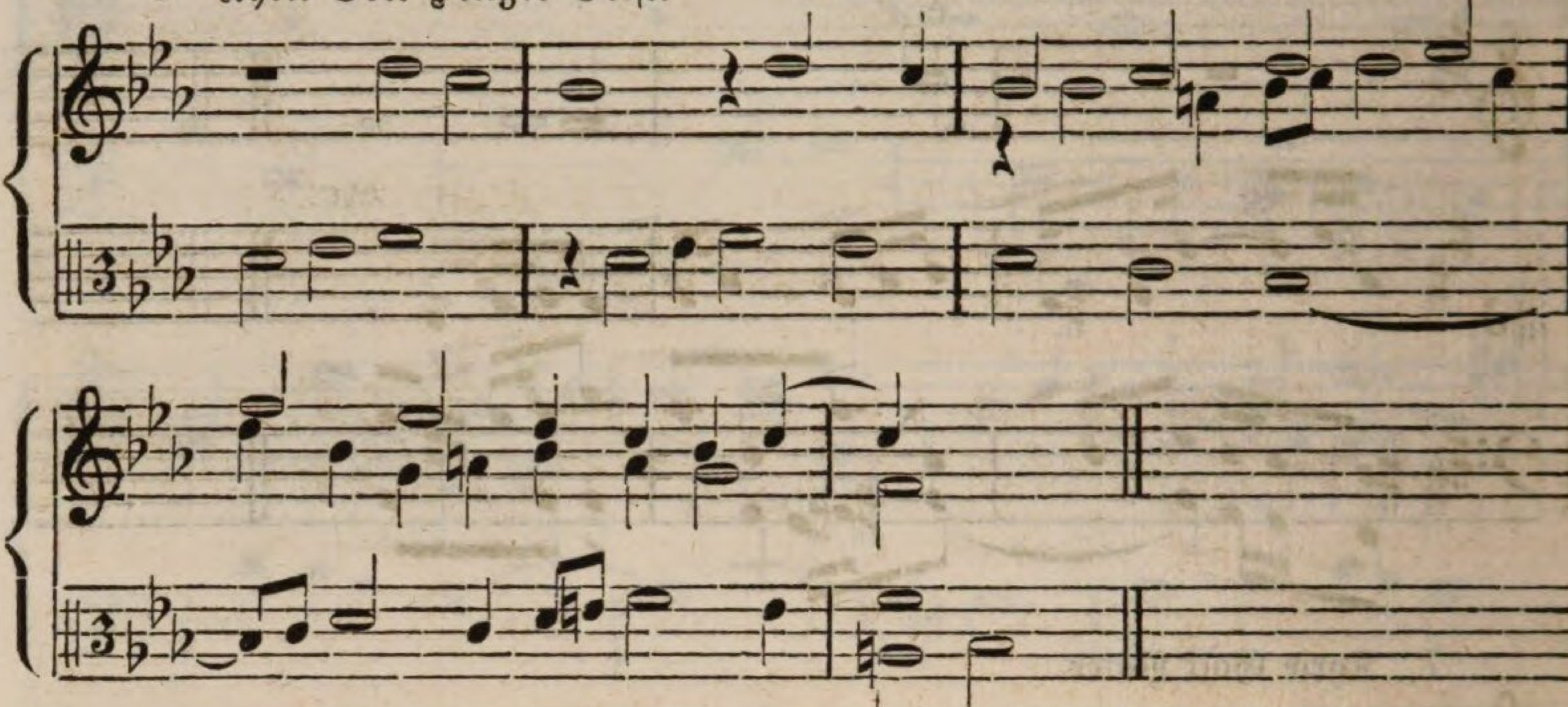




8ª C. f. in Tenore.




9 Kyrie Gott Heilger Geist.



9ª C. f. in Basso.




Beisp. 3 von S. Scheidt fugirt die erste Zeile der Stamm=Melodie des 3ᵇ gezeigten Cantus firmus, mit regelmäßiger 4stimmiger Durchführung, danach folgen fugirte Sätzchen in Verkleinerung und Umkehrung desselben Themas. Aehnlich, doch mit etwas mehr Zeilenfugirung, ist der herrliche 6stimmige Satz Beisp. 4 von H. Schütz gestaltet: die erste Zeile wird genau fugirt, die zweite frei imitirt, die dritte wieder fugirt; das Ganze ist in Klang und Idee kräftig angelegt: zwei mittlere Singstimmen bilden den Chor, vier tiefe Instrumentalstimmen begleiten, von denen abwechselnd zwei frei nachahmen, zwei fugiren. — Ein wunderbares Gebilde ist das tief erbauliche: Aus tiefer Noth Beisp. 5 von Seb. Bach: hier sind die drei ersten Zeilen streng fugirt wozu dann der C. f. der oberen Pedalstimme in doppelte Zeit vergrößert zwischen hallt; die vierte und fünfte sind frei imitirt, zum Theil frühere Themen mit einwebend. — Beisp. 6 ist eine Doppelfuge, in den vier ersten Zeilen genau fugirt, indem je zwei Stimmen das gerade Thema (a—aa), je zwei andere das umge=

kehrte (b—bb) nachahmen; der C. f. geht in doppelter Verdoppelung oder vierfacher Zeit drüber hertönend, während daß eine der anderen Stimmen schweigt; die letzte Zeile ist frei nachgeahmt. — Beisp. 7 bringt unregelmäßige Antwort des Themas, indem b c′ d′ eine große, f′ g′ as′ eine kleine Terz umfängt; nur die erste Zeile ist fugirt, die übrigen frei nachgeahmt. — Beisp. 8 hat regelmäßige Fugirung der ersten Zeile mit vergrößertem C. f. — Beisp. 9 grades und verkehrtes Thema aus der ersten Zeile fugirt, die übrigen imitirt mit ebenfalls vergrößertem C. f. Merkenswerth ist, daß einige der vollkommensten dieser Gattung mitten in den strömenden und kreuzenden Rhythmen die große Hauptperiode rational meßlich erhalten: so hat Beisp. 3 40 T., Beisp. 5 24+32; Beisp. 9 60 T. (Ueber die Tactirung oder das Einheitsmaaß des tempus vgl. § 77, 1—4.)

Der feste Baß, basso ostinato, ist ein Grund-Baß, der ein einzeilig periodisches Thema durch ein ganzes Tonstück hindurch wiederholt, wozu die oberen Stimmen bald fugiren bald nachahmend figuriren. Einer besonderen Erläuterung bedarf diese Form nicht; Anschauung einzelner Werke wird darüber belehren, wie sie, oberflächlich angesehen nur ein verständiges Kunststück, in Meisters Hand aber ein Mittel tiefsinnigen Gedankenausdrucks sein kann, da ein Cantus firmus im Großen, fortwährend überwallt und umspielt von Oberstimmen mancherlei Ganges, den Eindruck macht von einem fugenähnlich behandelten Cantus firmus.

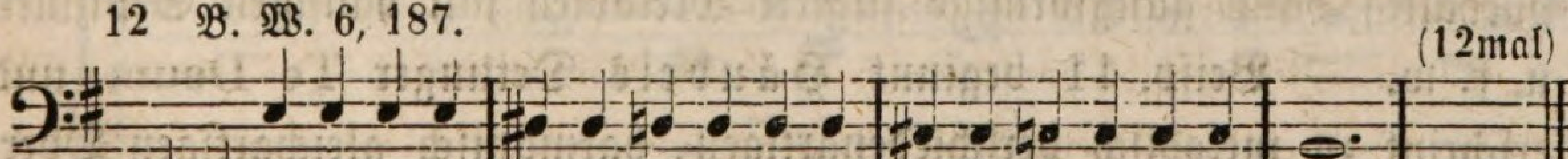
10 Seb. Bach, Passacaglia



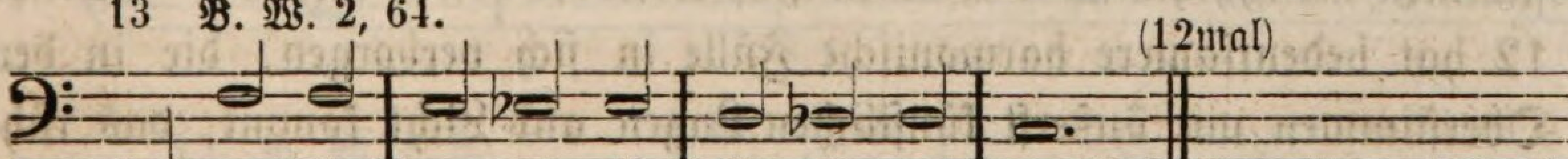
11 Händel.



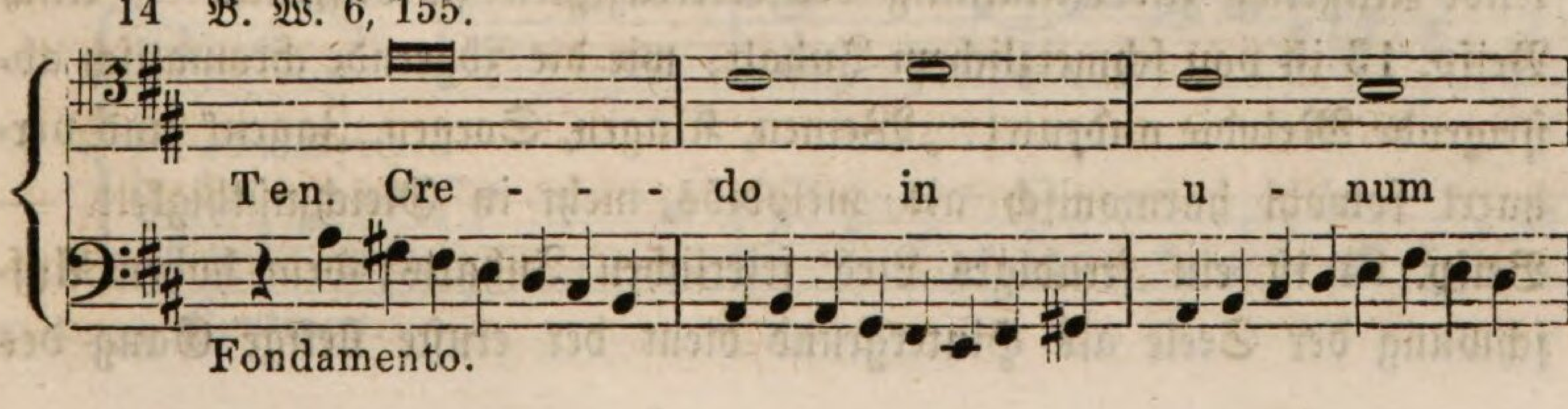
12 B. W. 6, 187.




13 B. W. 2, 64.

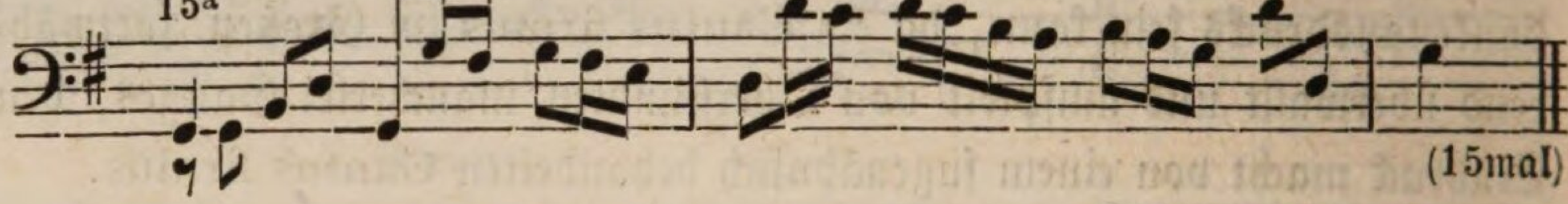



14 B. W. 6, 155.

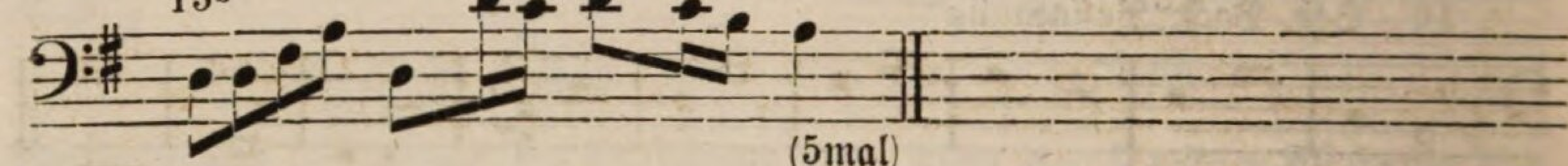





15a




15b



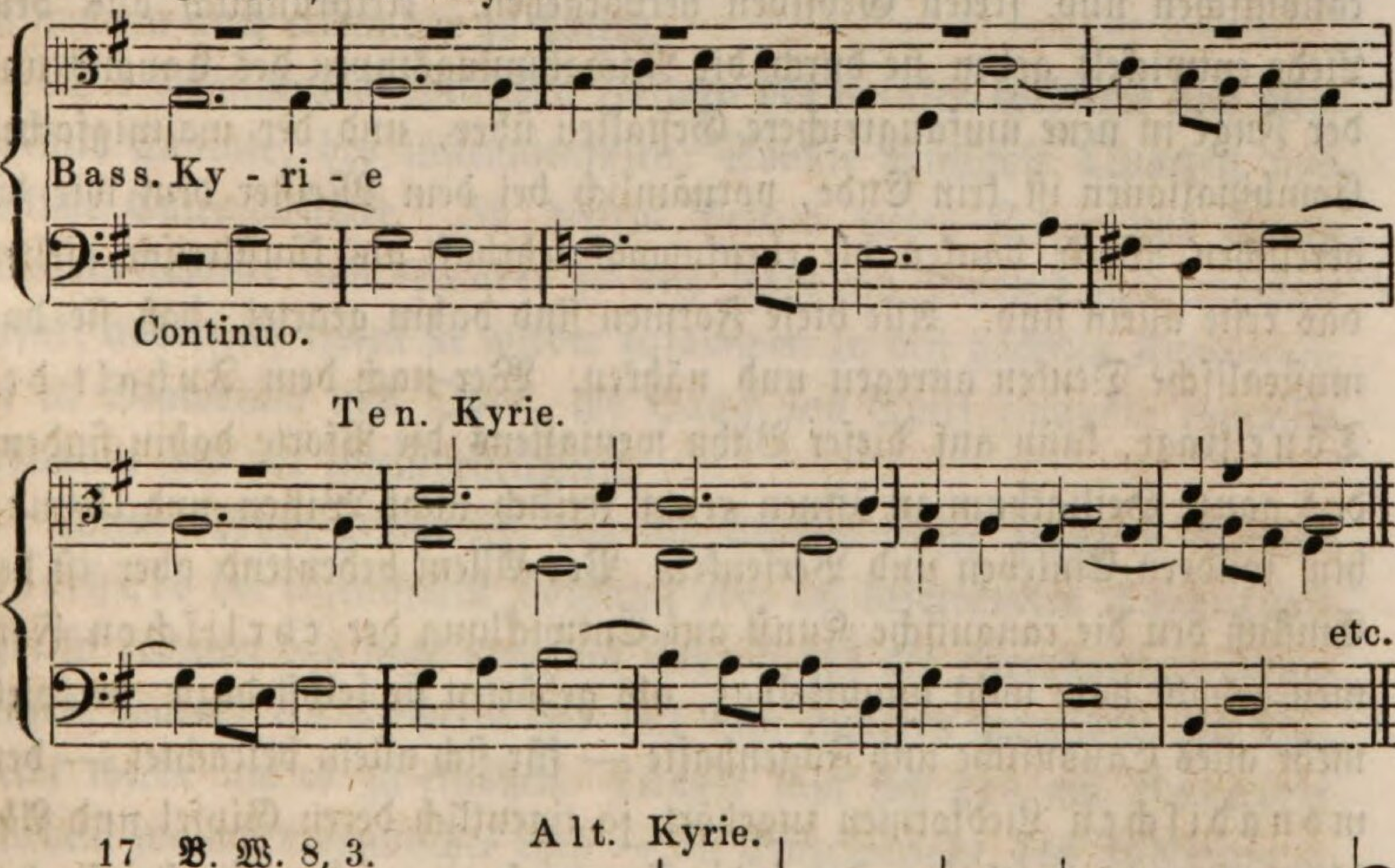

Diese Bässe sind so ausgeführt, daß bei jeder Wiederholung neue Melodien oberhalb ihrer erscheinen, z. B. zu 10 erstlich Dreiklänge und Sextenvorhalte, dann gangförmige fugirte Melodien mit häufigen Septimen u. s. w. — Beisp. 11 beginnt Händels Dettinger Te Deum und erscheint zu melodisch verschiedenartigen, harmonisch gleichartigen Oberstimmen der rhythmisch wirksamen Baß-Melodie von t. und d.. — Beisp. 12 hat bedeutsamere harmonische Fülle in sich verborgen, die in den Oberstimmen mit äußerst künstlichen Lagen ans Licht kommt, das rührende Klagelied zur Bestattung des Gekreuzigten zu begleiten. — Auch Beisp. 13 ist von schmerzlichem Inhalt, wie die zögernde chromatisch absteigende Melodie andeutet: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und verharrt sowohl harmonisch als melodiös mehr in Gleichmüthigkeit. — Beisp. 14 ist ein freudiges Lied feierlichen Inhalts; dem hohen Aufschwung der Seele als Hintergrund dient der ernste stetige Gang des

Schreitenden der da weiß worauf er steht. Hier ist jedoch nur eine genaue Wiederholung; die übrigen Gänge sind frei nachahmende, während das Fugenthema des uralten C. f. stetig hindurch zu Ende klingt. — Beisp. 15 aus Händels Samson ist eine stetige Instrumentalfigur zu dem heidnischen Priesterchor „Gesang und Tanz vereine sich zur Feier deiner Herrlichkeit", wo die Singstimmen frei nachahmend in mannichfach blühenden Melismen zwischen ein kreuzen. Das Thema [a] wird inmitten des Satzes einigemal wörtlich in die Dominante transponirt, [b].

Die eben genannte Form ist nicht unrichtig einem Cantus firmus zur Fuge verglichen (Marx Th. 2, IV, 5), obwohl es auch manche bassi ostinati ohne Fuge gibt, wie denn hier No. 10 die kunstreich geführten Variationen, dann No. 11 ganz, die übrigen theilweise, fugenlos sind. Allerdings ist die marxsche Vergleichung insofern zutreffend, als die wiederholte Baßmelodie zu wechselnden Oberstimmen etwas Fugenartiges an sich hat, und sich auch am liebsten zum Fugenwerk gesellt.

Der umgekehrte Fall, dem vorigen sinnverwandt, ist die Fuge mit freiem Baß, wovon ebenfalls die Muster bei S. Bach zu ersehen sind z. B.

16 B. W. 8, 157. Kyrie.




17 B. W. 8, 3.






In Beisp. 16 führen Baß und Alt das Fugenthema gerade, Tenor und Sopran umgekehrt aus; der freie Grundbaß gibt einen kräftigen füllenden Gegensatz, der dem Thema nur entfernt anklingt. Neuen Reichthum bringt Beisp. 17, wo außer dem freien Grundbaß neben das Fugenthema noch eindringen zwei selbständige Cantus firmi: ein psalmodirtes Kyrie Gott Vater im Singbaß, und ein nicht gesungenes sondern von Hörnern angedeutetes: Christe du Lamm Gottes.

Dieß sind die hauptsächlichen Formen, die aus der Verbindung von canonischen und freien Gebilden hervorgehen. Ursprünglich aus dem Liede entwickelt gehen sie durch die Nachahmungstypen des Canons und der Fuge in neue umfangreichere Gestalten über, und der mannigfachen Combinationen ist kein Ende, vornämlich bei dem Meister dem wir die herrlichen Werke danken die ebensowohl lehrhaft als künstlerisch, selten das erste allein sind. Alle diese Formen sind dahin geartet, daß sie das musicalische Denken anregen und nähren. Wer nach dem Inhalt der Töne fragt, kann auf dieser Bahn wenigstens die Pforte dahin finden; das ganze Heiligthum zu öffnen reicht freilich nicht Wissen und Uebung hin, sondern Einleben und Versenken. Vor Allem bedeutend aber ist der Einfluß den die canonische Kunst auf Entwicklung der cyclischen Formen gehabt hat: nicht unmittelbar, als gehörten sie selbst dazu, da vielmehr alles Canonische und Fugenhafte — für sich allein betrachtet — den monadischen Liedformen zugehört, ja eigentlich deren Gipfel und Abschluß ist: aber mittelbar, durch die Fernwirkung auf den Kunstgeist, der vermittelst jener Künste erstarkte zur Ausübung der überschreitenden Idealformen, welche den Hauptinhalt der bachischen und nachbachischen Zeit bilden, von ihm selbst aber gründlich vorgebildet sind durch Lehre und Beispiel. Von daher hat sich denn auch das günstige Vorurtheil traditionell erhalten, daß um ein ordentlicher Componist zu werden, man

wenigstens einiger Uebung im Fugenwerk bedürfe. Eine äußerst nützliche Tradition! würde sie nur nicht gar oft dahin verstanden, als wäre alles Fugenwerk eben nur Uebung, nicht vielmehr Aufschluß aller Tiefen unserer herrlichen Kunst zu Erfüllung einer Gedankenschönheit, die ihr einziges Eigenthum ist vor allen anderen Künsten.

## Cyclische Formen

**120.** sind zu nennen alle mehrliedrigen (mehrkörperlichen § 93. 98), das einfache Lied überschreitenden, die nicht mehr im engeren Kunstbereich gleichsam einseitig verharren, sondern aus vielen Liedern, einfachen oder verschlungenen ein neues Ganzes erbauen, das außerhalb der eigentlichen Tonkunst seine Einheit hat. Aus dem Liederkreis [1] — so nennen wir die ursprüngliche Art der überschreitenden größeren Einheiten — sind alle übrigen Arten begreiflich: das größere Ganze folgt den Grundgesetzen des kleineren, wie das organischen Wesen auch sonst eigenthümlich ist; aber indem es sich in größere Räume dehnt, bedient es sich mancher Freiheit die scheinbar dem kleinen nicht zusteht, und bedarf anderseits auch schärferer Concentration als das kleinere, um die Einheit nicht bloß zu bewahren sondern auch erkennbar zu halten.

Die bekanntesten cyclischen Formen des vocalen Gebietes sind Motett und Cantate, des instrumentalen: Sonate Sinfonie Quartett und ähnliche Ensemblestücke. In diesem Bereich treten Sang und Klang einerseits schärfer aus einander so daß jedes ein Eigenes auszumachen scheint: anderseits treten sie wieder zusammen zu den höchsten Kunstgebilden in Oratorium und Oper, wo Sang und Spiel einander innerlich verbunden sind zur Unentbehrlichkeit.

Wenn vorhin gesagt ist, daß die Einheit dieser größeren Gebilde außerhalb der eigentlichen Tonkunst oder der beschränkten Sonderkunst stehe: so bedeutet das nicht etwa ein Aeußerliches als Fremdartiges Ungehöriges, sondern ein Aeußeres das mit dem Inneren vermählt, ihm eingeleibt werde um es zu erhöhen. Leichter läßt sich das am Vocalen verstehen, wo ein monadisches Lied — die Einzelperiode, das Individuum — ganz selbständig als eigenes Tonbild verstanden wird, der Liederkreis aber nur im Lichte der poetischen Idee, der dramatischen Bewegung begreiflich ist, also seine Einheit über dem Tonbilde hat. Dasselbe im In-

1) Bekannte Beispiele sind: Fr. Schuberts Winterreise und Schöne Müllerin, Schumanns Spanisches Liederspiel, M. Stuart.

strumentalen anzuerkennen macht einige Schwierigkeit; doch zeigt schon unser modernes Programmatisiren und Fragen nach der Idee, — was eher bei Sinfonien als bei einfachen Tänzen und Fanfaren zu geschehen pflegt — ein Bedürfniß danach, die Einheit außer der specifischen Tonwelt zu suchen. Und das hat insoweit seine Richtigkeit, als alle mehrkörperigen Gesammtwerke ihren Grund und Ausgang in dramatischen Ideen haben, das heißt in der poetischen Idealität einer gegensätzlich fortschreitenden Totalhandlung. Darin ist das vielkörperliche Historienbild der Sinfonie ähnlich, daß es seine Einheit nicht wie eine Blume, ein Portrait, ein einfaches (monadisches) Lied, bei sich selber hat, sondern um vollständig begriffen zu werden, ein Wissen außer der specifisch realen Kunst hinzu fordert. Darum setzen diese mehrkörperigen Kunstwerke einen gewissen Standpunct der Bildung voraus, der auf Vor-Erlebtem ruht; und darum verstehen civilisirte Heiden wohl unsere einfältigen Volkslieder, aber nicht unsere Sinfonien. Aus demselben Grunde ist es Sünde unseren Kindern Sonaten und Sinfonien einzuflößen, die einem gesunden Kinde nur langweilig sind und so auch jedem anderen der Tonwelt Unerfahrenen, bevor ein gewisser Reichthum erlebter Liederschönheit ihnen zu eigen geworden. Das ganze dramatische Leben, wie es auf Allseitigkeit ruht, hat nirgend seine berechtigte Stelle als auf dem Grunde einer verbreiteten Bildung im durchlebten Volksthum, und ist eine Sache für Männer, nicht für Kinder und Naturmenschen. Uebrigens sind auch in den cyclischen Formen wiederum niedere und höhere zu unterscheiden. Der ersten oder niederen Ordnung gehören solche Werke an, die zwar ihre Einheit in einer über dem Einzelwerk stehenden Idee haben, aber doch den Heimathgrund ihrer Kunst nicht verlassen, sondern formell in ihre Sonderkunst beschlossen bleiben; cyclisch von höherer Ordnung ist, was auch formell den Wohnraum der Sonderkunst zu überschreiten sucht und zu voller Lebenswirkung andrer Künste bedarf: das ist die Totalität alles Dramatischen. Denn nicht nur die Oper, auch das Oratorium bedarf feierlicher Räume, Aeußerlichkeit, Zuhörer; wenn es auch die körperliche Personzeichnung verschmäht und der Schaubühne fremd ist, so würde es doch von Wenigen einsam im Zimmer gesungen nicht in volle ihm gemäße Lebenswirkung treten. — Innerlich scheiden sich beide Ordnungen wie individuell und universell, biographisch und weltgeschichtlich. Das niedere ist des höheren Wurzel, darum nicht geringer als dieses, aber von engerem Gesichtskreise; nur solche Menschen und Völker, die einen Lebensinhalt in Breite und Tiefe durchlebt besitzen, sind dramatischer Kunst fähig und würdig.

**121.** Das **Motett** ist nach der älteren Fassung ein rein vocales mehrliedriges Gebilde; später hat man auch solche mit Instrumentalbegleitung mit diesem Namen benannt, dagegen das Motett als geistliches dem weltlichen **Madrigal** gegenüber stellen wollen. Hier ist der Wortinhalt Ursache des Unterschiedes; die Tonform dagegen steht nicht in so klarem Gegensatze, indem die Motetten meist mehrliedrig, die Madrigale einliedrig sind. — Andre stellen **Motett** und **Cantate** gegenüber, jenes als geistlich dieses weltlich bezeichnend, was jedoch für S. Bachs Sprachgebrauch nicht zutrifft. Wieder Andere machen den Gegensatz, daß jenes rein vocal, dieses begleitet sein müsse.

Geschichtlich ist, daß **Franco** von Cöln (1220) der in seiner ars musicae mensurabilis cap. XI das Wort Motett zuerst gebraucht, und zwar indem er die Mehrliedrigkeit als das Characteristische hervorhebt: das Motett sei auf **mehrere** Grundlagen d. h. Liedweisen oder Melodien gegründet, während das Kreislied — **Rondellus, rondeau** — nur auf **einem** Grundgesang ruhe. Hier ist also die Kunstform, nicht der Wortinhalt gemeint. Vielleicht im Anfang des 16. Jahrhunderts kam der Name **Madrigal** auf, den weltlichen Inhalt — (materialia?) zu bezeichnen. Daraus mag sich der Gebrauch herschreiben, daß das Motett als geistliches auch **kirchlich** verstanden ward, nämlich als ohne äußeren Weltglanz nur auf Menschenstimmen beschränktes der Kirche angemessenes und zugehöriges. Mit der Biegung des historischen Grundbegriffs schwand auch die älteste Bestimmung des Cyclisch-Mehrliedrigen aus dem Motett, und es blieb nur die Bedeutung des Kirchlichen, was **neben** dem Cultus als freie Kunstschöpfung sich geltend machen durfte, also Alles, was **außer** den liturgischen Stücken introitus missa psalmodia in der Kirche Tonkünstlerisches vernommen ward: Sequenzen, Bibelworte, Legenden. Diese letztere Wortbedeutung waltet schon bei Palestrina und Lasso, und zwar so sehr, daß sogar **nicht-mehrliedrige** Tonsätze z. B. Pater noster (Palestr. ed. Witt Tom. 1), Evangelienlectionen und Anderes mit diesem Namen genannt sind. Im bachischen Zeitalter war die geistliche Bedeutung so überwiegend geworden, daß auch Dramatisirtes und Instrumentalisirtes Motett heißen durfte z. B. Bachs Motett: „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben“ — falls nicht die Ueberschrift vom Editor stammt. — **Kochs** Mus. Lexicon unterscheidet 1) eine **ältere** Bedeutung, wonach die Verbindung mehrerer Sätze ohne fugirte Zusammenwebung, zuweilen auch ganz ohne Fuge, diesen Namen trug; 2) eine **spätere**, wonach es Chöre ohne Fugen oder auch Liedverse mit Bibelversen untermischt, oder auch accompagnirte Duetten ꝛc. geistlichen In-

halts sein dürfen; 3) eine französische, wonach alle ernsten lateinischen Texte, a capella oder begleitet, mit diesem feierlichen Namen benannt werden. Man mag daraus abnehmen, wiefern von einem Motettenstyl die Rede sein kann, dessen Winterfeld E. K. G. 1, 462 erwähnt.

Aehnlich verhält sich's mit der Cantate. Der Name kommt seit 1600 auf, und scheint anfangs dem Madrigal gleichgeachtet, danach an dessen Stelle getreten zu sein. Ein Gesangstück frei weltlicher Art, das vom einfachen Liede eben durch die Mehrheit vollbildlicher Melodien unterschieden war, stand es dieserseits dem Motett gegenüber; wenigstens verhält es sich so bei den ältesten Cantaten von Carissimi (1640). Seb. Bachs geistliche Liederkreise werden aber ebenfalls, auch von ihm selbst, Cantaten genannt. Offenbar sind beide, Motett und Cantate, Mischformen oder Uebergangsformen, die einen festen Begriff nicht zulassen: sie sind nur die erste Gestalt des Cyclischen, wobei wir allerdings die palestrinischen — nicht cyclischen — ausnehmen müssen, aber dem vor- und nachpalestrinischen Sprach-Gebrauch zu folgen genöthigt sind; denn alle außerpalestrinischen stimmen bei aller Verschiedenheit doch in dem Einen überein, daß die Einliedform verlassen, die Uebergangsform wenigstens im Keime vorhanden ist.

Wenn nun vorhin behauptet ist, daß dieser cyclischen Formen logische Einheit über oder außer der Tongestalt liege, so ist doch zugleich die musicalische Einheit vorhanden und sichtbar in ihrer leiblichen d. h. harmonischen Disposition. Die gewöhnlichste Form der musicalischen Einheit besteht in dem, daß der Grundton zu Anfang und Ende derselbe sei, die Mittelsätze aber sich in den nächsten (harmonisch) verwandten Tönen bewegen, anfangs nur der Dominante, dann beiden Dominanten, später erst, nachdem die neue Weltlichkeit der Kunst erwacht war, in den Parallelen und in den ferneren Verwandtschaften, die sich jedoch eben darin noch als verwandte beweisen, daß ihre Dreiklänge in Einem Diatonon leitereigen vorhanden sind, wie z. B. d moll e moll f dur g dur a moll ihre Grund-Accorde innerhalb der C-Scala bilden; daher dann eine Cantate als Mittelsatz-Tonart nichts anderes zu wählen pflegt als diese: niemals cis gis oder fis, gewöhnlich die beiden Dominanten, seltener die leitereignen d. e. a., zuweilen die namensverwandte Tonart Moll zu Dur und umgekehrt. Daß der Kreis aller chromatischen, also leiterfremden Tonarten einmal flüchtig berührt wird, ist auch in den Cantaten dieses älteren Styles nicht beispiellos; verweilend aber d. h. als selbständige Mittelsatz-Tonart, werden sie in diesen Uebergangsformen schwerlich gefunden: dieß bleibt den großen Totalgebilden der überschreitenden

Dialektik vorbehalten, welche auf dem Boden der höchsten künstlerischen Freiheit entsprossen auch im tonischen Gebiete der höchsten Freiheit bedürfen, wobei jedoch wie schon bemerkt, die classischen Künstler durchgängig den heimathlichen Raum bewahren in Behauptung derselben Tonica zu Anfang und Ende des Ganzen.

Der künstlerischen Gestaltung nach gehören nun die genannten Uebergangsformen mehr den einseitigen oder einfachen Kunstgattungen an, daher man lyrische und epische Cantaten &c. unterscheiden kann[1]. Das eigentlich Dramatische liegt jenseit und über ihnen, und wo man dennoch dramatische Züge in ihnen wahrnimmt, da sind es eben nur Anklänge, nicht feste Gestalten, denn es fehlt ihnen das Wesenhaft-Dramatische, die persönliche Doppelhandlung (§ 98[2]). Bevor wir nun diese höchste Kunstgattung berühren, sind die jenen mittleren Gattungen gleichläufigen, die

## Selbständigen Instrumentalformen

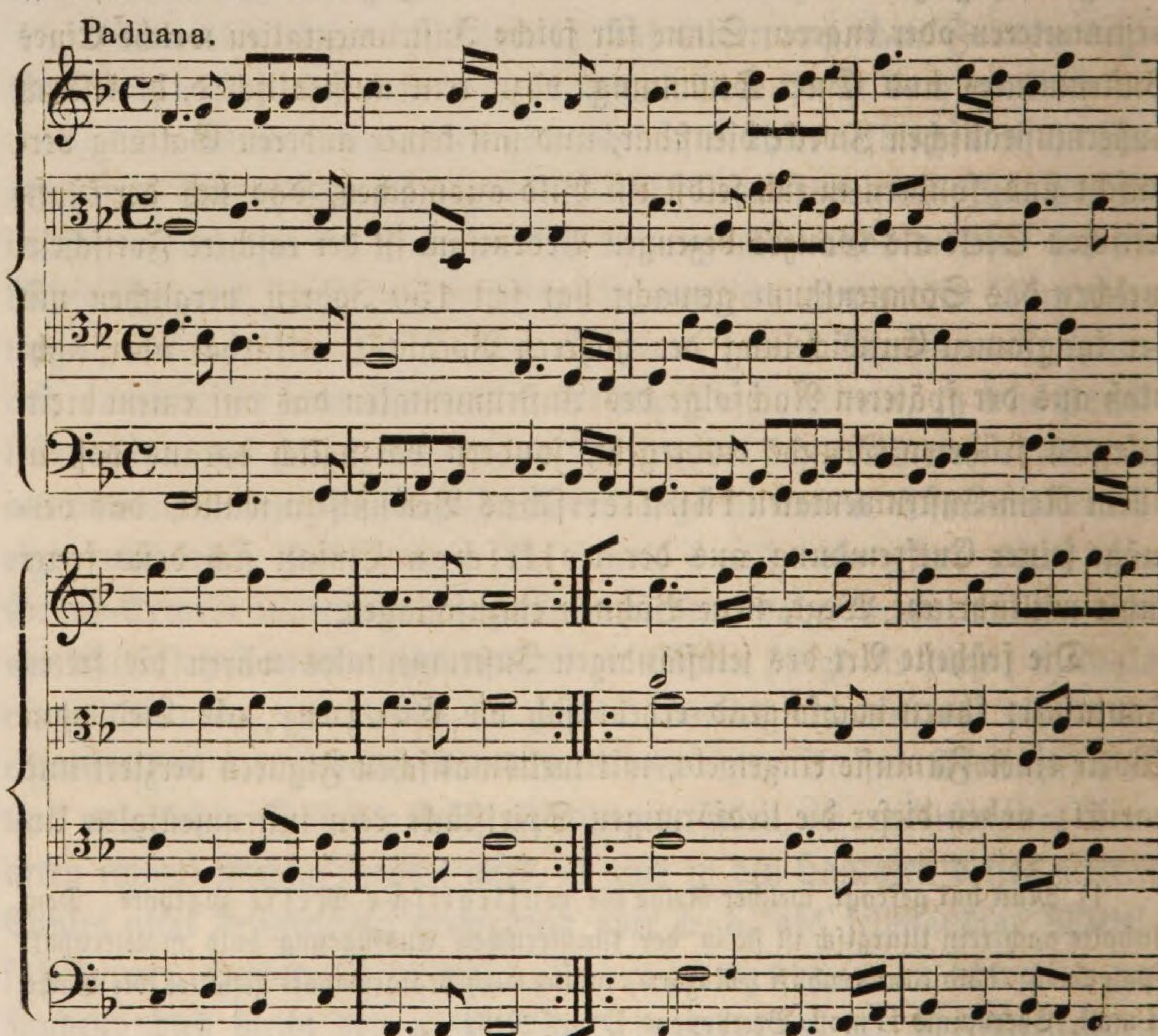
**122.** zu erläutern. Der Gemeinname für alle selbständige Instrumentation cyclischer Form ist Sonata, d. h. freie Tönung, Tonfreude, dann gegliedertes Tonbild. Seit Bachs Jugend ist der Name Sonata allmälig befestigt zu dem zwar seiner Grundbedeutung nie entfremdeten, aber bestimmteren oder engeren Sinne für solche Instrumentalien welche Eines Instrumentes und Einer Stimmung, dazu rein musicalisch d. h. keinem außermusicalischen Zwecke dienstbar, und mit keiner anderen Gattung vermischt sind, sondern in sich selbst ein Bild ausmachen, das sich der künstlerischen Seele als Ganzes bezeuge. Bedeutsam ist der raschere Fortschritt welchen das Sonatenthum gemacht hat seit 150 Jahren, verglichen mit der langsamen Entwickelung der höheren Vocalität, erklärbar aber nicht bloß aus der späteren Nachfolge des Instrumentalen das auf einem breitgelegten früheren Grunde einhergeht, sondern vorzüglich daraus daß in allem Rein-Instrumentalen künstlerisches Bewußtsein waltet, das vermöge seiner Entfremdung aus der volkischen Einfalt sich desto freier fühlt willkührliche Wege, neue Bahnen einzuschlagen.

Die früheste Art des selbständigen Instrumentales waren die freien Fantasien; ihnen nachfolgend erhebt sich die Canzone, als Lied ohne Worte einer Fantasie eingewebt, mit melismatischen Figuren verziert und variirt; neben dieser die liedförmigen Spielstücke rein instrumentalen Ur-

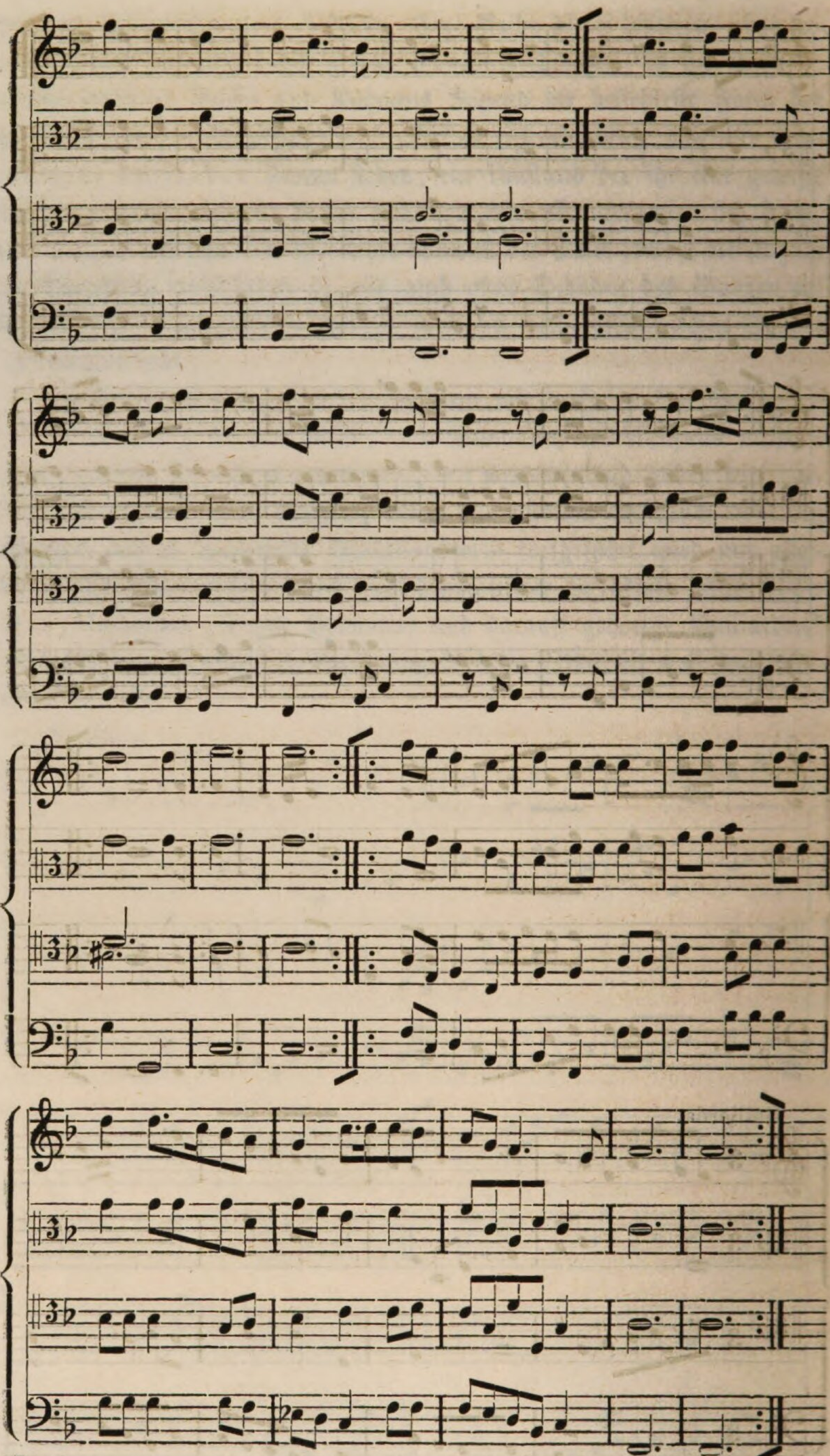
1) Man hat gefragt, welcher Reihe die musicalische Messe zugehöre. Dem Inhalte nach rein liturgisch ist sie in der künstlerischen Ausführung bald motettenhaft (Palestrina), bald cantatenhaft (Mozart), endlich auch oratorienhaft gestaltet wie Bachs H moll, Cherubinis D moll, Beethovens D dur Messe.

sprungs, Märsche und Tänze. Eine Reihe dieser letzteren, ohne inneres Band äußerlich durch gleiche Tonart verbunden, ist die Suite, welche während Bachs und Kuhnaus Jugend die beliebteste Form der häuslichen Gemüthsergötzung war. Ihr ist eigenthümlich, daß alle Einzelsätze in derselben Tonart stehen; ein Umstand der ihr eine gewisse Einheit verleiht, während in der That wie alles Gleichnamige sich flieht, ihre Einheit nur scheinbar ist; daher dann in der Suite sowohl die Anzahl der Einzelsätze willkührlich ist, als auch ohne Schaden des Ganzen ein Einzelsatz kann weggelassen werden, was bei der beethovenschen Sonate unerträglich wäre.

Ein Vorspiel der Suitenform nehmen wir wahr in den Paduanen und Galliarden z. B. von Möller und Widmann, wo ebenfalls mehrere Tänze gleicher Tonart einander verbunden werden; doch haben diese gewöhnlich engeren Zusammenhang durch wiederholten Gebrauch desselben Themas, das in canonischer Variationsform fortgeführt wird mit allerdings forttreibender wenn auch nicht dramatischer Triebkraft. Aus Möllers (Mollerus) „Neuere Paduanen und darauff gehörige Galliarden" (Franckfort am Mayn, bey Wolffgang Richtern 1610) ist eins der interessantesten No. VI:




Galliarda.



Die rhythmische Construction dieser Möllerschen Tanzketten — einer damals sehr beliebten Form, beruht auf einem anmuthigen Gegensatze des Duplirten und Triplirten, indem die erste Hälfte dyadisches Metrum ($\frac{4}{4}$) in 6tactiger Reihe hat, die andere umgekehrt triadisches Metrum ($\frac{3}{4}$) in 8tactiger Reihe, also 6. 4 und 8. 3, metrisch gleich, in Bewegung ungleich, was besonders reizend wirkt bei der parodischen Nachahmung der Melodien in den beiden Hälften, der Paduana und Galliarda. Rationale Symmetrie gehört überhaupt allen Tanzformen zu, und wenn in den bachschen Suiten zuweilen Abweichungen vorkommen, so ist das eine Absonderlichkeit einer bestimmten Tanzform die eben damit von den übrigen sich ausscheidet, dabei aber eine selbständige Architectur consequent festhält, in sich selbst symmetrisch ist.

Die Bachsche Suite nimmt einen höheren Rang ein, indem sie einen Ansatz zu geschlossener Einheit zeigt durch stetigen (typischen) Anfang und Schluß — Ouverture und Finale — innerhalb welcher Gränzen sich eine willkührliche doch auch zur festeren Gleichartigkeit hinneigende Anzahl einzelner Tänze bewegt. Wie überhaupt das bachische Zeitalter die Namens-Rubriken der Tonwerke freier behandelte, so ist auch hier zu bemerken daß Suite und Partita vollkommen gleichbedeutend gelten, einigemal auch statt ihrer: Solo's, Exercices, Études gesagt ist; nur der Name Sonate kömmt in jenem Sinne nicht vor. Auch die „Orgelsonate“ welche man S. Bach zuschreibt, ist nicht handschriftlich bestätigt, so viel uns bekannt.

Der Anfangssatz der Suite heißt bald Ouverture bald Fantasia, Praeambulum, Toccata, Prélude, Sinfonia (B. W. III.), der Schlußsatz gewöhnlich gigue (gique); beide haben mehr als in anderen gleichzeitigen Werken den Character des Einleitenden und Abschließenden, vor und nach welchem nichts zu fragen übrig bleibt. Die mittleren Sätze sind loser verbunden: sie behaupten zwar in ihrer Einzelform typische Regelmäßigkeit, aber ob im Ganzen ein Satz mehr oder weniger, ist gleichgültig. Einige Beispiele der Gesammtconstruction nach Reihefolge und Tactzahl:

| **Partita D dur.** | **Partita H moll.** | **Partita E moll.** | **Suite A dur.** | **Suite D moll.** |
|---|---|---|---|---|
| (B. W. III, S. 82.) | (III, 154.) | (III, 116.) | (Chrys. IV.) | (Chrys. IV.) |
| Ouvert. 18 T.-Fuga | Ouverture 20. | Toccata | Prélude | Prélude |
| Allemande 24. 32. | — — — — | Allem. 8. 12. | Allem. 16. 16. | Allem. 12. 12. |
| Courante 16. 24. . | Cour. 12. 12. | Cour. 54. 62. | Cour. I: 10. 10. | Cour. 16. 16. |
| | | | Cour. II: 8. 16. | |
| Sarabande 12. 26. | Sar. 12. 16. | Sar. 12. 24. | Sar. 8. 24. | — — — — |
| — — — — — — | Gavotte 8. 16. | Gav. 12. 20. | — — — — | Gav. I: 8. 24. |
| | | | B. I: 16. 40. | Gav. II: 8. 16. |
| — — — — — — | Bourée 12. 12. | — — — — | B. II: 16. 20. | — — — — |
| Menuetto 8. 20. | | | | |
| Gique 48. 48. . . . | Gique 16. 32. | Gique 24. 28. | Gique 16. 24. | Gique 24. 32. |

Am freiesten gestaltet pflegt der fantasieartige Eingang zu sein. Unter den mittleren Sätzen sind die häufigeren oder beliebteren Arten Allemande, Courante, Bourée — mehr rational symmetrisch, die seltneren — Air, Caprice, Echo — minder streng, doch meist zweitheilig gehalten. Die Maaße der Gique sind freier als die der mittleren typischen Sätze, strenger (weil tanzartig) als der Eingangssatz, und durchaus in grader Tactzahl; 48. 48 | 16. 32 | 24. 28 | u. s. w. Alle außer dem Eingangssatz sind immer zweitheilig, und zwar entweder rein symmetrisch 8. 8 | 12. 12 | 16. 16 oder, wenn ungleich, dann aufsteigend, indem der zweite Theil größer ist als der erste, aber doch zu ihm in rationalem Verhältniß steht.

Die Bedeutung dieser sämmtlichen Suitenformen ist, ein ordentliches Bürgervergnügen, eine anständige Hausmusik zu sein, und nur ausnahmsweise findet sich eine Suite für große Gesellschaft durchs Orchester auszuführen. Von den Namen der einzelnen Tanzsätze wissen wir keine Rechenschaft zu geben, und schließen nur aus Bach Muffat Händel nebst Zeitgenossen, daß die Allemande einen ernsten feierlichen Gang in kunstreich imitirten Melodien haben soll, die Courante etwas beweglich Interessantes, auch zärtlich Schwelgendes, die Bourée (Bauerntanz?) Komisches, Groteskes, die Sarabande schwärmerische Zärtlichkeit oder einsames Sinnen, während die Gique leichtgeschürzt in keckem Uebermuth daherfliegend den Kehraus macht. Die rhythmische Bewegung der Mittelsätze ist bei den Allemanden, Bouréen und Gavotten duplirt, bei den übrigen triplirt, Sarab. $\frac{3}{4}$, Cour. $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{2}$(1) Gique $\frac{6}{8}$. — Einen Ansatz zum strengeren Fortschritt der Sonate finden wir in der Abwechselung ernster und heitrer Sätze, die jedoch wie gesagt durch Einerleiheit der Tonart eher zerfallen als verbunden sind. Die Einheit der Tonart wird nie durchbrochen, außer in dem seltnen Falle, daß in Moll-Suiten ein einziger Satz die gleichnamige Durtonart bringt z. B. B. W. III, 164.

Schon im bachischen Zeitalter hebt der neue hoch-weltliche Ton an, sucht in den Vorgrund zu treten, und erwächst zur Selbständigkeit, indem das Instrumentale immer deutlicher strebt zusammenhangende Scenen, größere Gebilde ernster Abgeschlossenheit nicht bloß zur häuslichen Ergötzung, sondern mit Anspruch auf öffentliche Zuhörerschaft hinzustellen. Der Ernst des Lebens trat an die Stelle des heiligen Lebens, die dramatische Bewegung der Poesie nimmt höheren Schwung gleichzeitig mit der

---

1) Bei den Couranten im $\frac{3}{2}$-Tact findet oft ein anmuthiger Rhythmuswechsel statt in den Schlüssen, wo $\frac{3}{2}$—$\frac{6}{4}$ einander folgen z. B. B. W. III, 92. 93.

dialektischen Bewegung anderer Geistesgebiete. Es ist schwer zu sagen, wer den Vorgang gehabt, die Poesie Philosophie oder Tonkunst, um das neue zündende Bewegungsleben auf die Weltbühne zu führen; doch ist bis uns eine kritische Revision anders belehrt, Chrysanders These wohl zu beachten und festzuhalten, daß nämlich der mächtige Einfluß Händels auf England damals weltgewaltig geworden, daher die moderne Welt-Popularität nicht allein für die Musik begründet, sondern in anderen Gebieten mit entzündet habe.

**123.** Darauf grundet das Wesen der modernen Sonate, deren Anheber von Einigen Kuhnau (1667—1722) genannt wird; gewiß ist daß sein Zeitgenosse S. Bach in einigen Werken vollkommen sonatenhafte Anlage hat, namentlich in den 6 Sonaten für Clavier und Violine B. W. IX, und ähnlichen Duetten andrer Instrumente: dort ist das vom Monadischen und Suitenhaften gleichweit entfernte Kämpfen Steigern und Auflösen, in ein fühlbar unzertrennliches Ganzes gefaßt. Es scheint übrigens, daß dieß Herabsteigen aus den oberen Regionen in die breiten Niederungen des Lebens, gleichsam ein Umgießen höherer Ideenströme für die Bedürfnisse der Häuslichkeit und Geselligkeit den ernstgesinnten Meistern die in der Kirche geboren und erzogen waren, die mühevollste Aufgabe erschien, der sie anfangs mehr Pflicht als Neigung zuwandten. Denn zwar gibt es von Alters her heitere Tonsätze zur Freude der gesunden Weltlichkeit; aber diese machten wie die alte gaya sciença nicht den Anspruch ernste Seelenstimmungen abzubilden oder zu begleiten, daher Göthe nach historischer Erfahrung richtig urtheilt, wenn er alle heilige Musik ernst, alle weltliche heiter zu sein bestimmt. Aber eben der Ernst des Lebens dieser Welt hat sich in den neuen Geistbewegungen, freilich getränkt und gesättigt von den Früchten des ererbten christlichen Lebens, zu eignen neuen Gestalten erhoben, die eine mittlere Welt bilden zwischen niedrem Erdenleben und Heiligkeit. Auf diesem Hintergrunde entstand die Kunst der modernen Weltlichkeit, deren vorzügliches Abbild die nachbachische Sonate, deren Förderer und Meister in deutscher Lebensluft Erzogene waren.

Der Inhalt der Sonatenform, mit welchem Namen wir nun alle selbständigen und gegensätzlich gegliederten Instrumentalien bezeichnen, ist demnach erhöhte Geselligkeit, losgebundene Lustigkeit, leidenschaftlicher Abglanz ernster sittlicher, auch heiliger Stimmungen; eine lange Stufenleiter von einfältiger Lieblichkeit bis zu verzehrender Leidenschaft, vom Spielwerk bis zum Tiefsinn. Die Dreitheiligkeit scheint die ursprüngliche Form, indem sich durch Praeludium, Canzona und Rondo ein

vollwachsenes Ganzes darstellen läßt, wie auch noch in trefflichen neueren Werken ersichtlich: **Mozarts** Sinfonie in D ohne Menuett op. 87; **Beethoven** op. 13 pathétique; op. 14, 1. E dur; op. 14, 2. G dur (Zankſonate); op. 29, 3 Es dur (Jagdſonate); op. 27 Cis moll (Mondscheinsonate); 109 E dur in fantaſtiſcher Weise den ersten Satz zerbrechend, den zweiten regelmäßig doch kurzab hinwerfend, den dritten schwärmerisch liebhaft variirend, hat er das gewöhnliche Verhältniß der Satzfolge umgekehrt. — Minder reich, doch in sich genügend erfüllt, sind die **zweisatzigen** Beethovenschen op. 90 E; 54 F; 78 Fis; die sich auch durch sparsamere Modulation hervorthun, und beweisen wie viel sich ohne harmonische Ausschweifungen doch Schönes sagen läßt.

Gewöhnlich und beliebt ist neuerdings die **Viersatzigkeit** in Hauptsatz, Liedsatz, Zwischensatz und Schlußsatz geworden, deren gangbare Namen Allegro, Adagio, Scherzo, Finale, oder Allegro (moderato u. s. w.), Andante (largo), Menuetto (scherzo, divertimento, alternativo), Rondo (allegro, presto, finale etc.) ganz allgemein nur die Gangart bezeichnen. — Von anderen als diesen Formen, die sich bald knapper in kürzeren und wenigeren Sätzen bewegen — wie Beethovens zweisatzige — bald weiter ausschweifen in fünf sechs und mehrere Sätze wie Beethovens Septett op. 20 und die 9. Sinfonie — ist hier nicht ausführlich zu reden, weil das außerordentliche Formen sind, die ihr volles Verständniß aus den regelmäßigen oder ordentlichen schöpfen.

Die **viersatzige Sonate**, als unsere normale regelbegründende, ist nun nach Anlage und Ausführung näher zu beschreiben. Ihre Haupttheile bezeichnen wir A B C D, deren Untertheile a b c u. s. w., deren Einzelmelodien (Perioden) I II III u. s. w.

A [1] Der erste Satz — oder Hauptsatz, Allegro ꝛc. — pflegt zweitheilig zu sein, oder insofern dreitheilig, als der erste Theil wiederholt wird. – Dem ersten Theil gebührt klare und volle Aussprache des Hauptthemas nebst den etwa zutretenden Nebenthemen, in der epischen Weise der erzählenden Zeitfolge, dem zweiten die künstliche Verflechtung, Erweiterung, Figuration der Themen des ersten Satzes in kämpfender oder wie man heute lieber sagt dramatischer Weise, daher der zweite Theil den ersten an Umfang übertrifft. Man fühlt, wie hier die Regel der Fugen-Construction geheim hindurch wirkt. — Der harmonische Gang ist dem gemäß: der erste Theil bewegt sich vorzüglich von der Tonica zur Domi-

---

1) Den Satz A Sonate oder Sonatenform zu nennen, wie **Marx** thut, ist mißlich wegen der Verwechselung des Theils mit dem Ganzen, und auch sonst nicht treffend.

nante, im Mollsatz auch zur Parallele; der zweite bringt mannigfache Modulation. — Nach einer neuerdings beliebten Fassung — Marx C. L. III. B. VI, 4, 3 — werden drei Theile für den Hauptsatz A angenommen, indem der zweite Theil wiederum sich gliedere in den Durchführungssatz und Schlußsatz; der Sache nach richtig, indem der Schlußsatz, als dritter Theil, das Ganze concentrirt wiederbringend zum Anfange zurück kehrt; der Form nach unrichtig oder unklar gesagt, weil formell gesonderte Theile nur durch volle rhythmisch-harmonische Schlüsse und durch Generalpausen erkennbar sind.

B Der zweite Satz, aus der alten Canzone entstanden, enthält ein liedförmiges sangähnliches Thema, das gewöhnlich milder, kürzer, weniger reich an Umfang und Kunst, aber rührender und liebreicher gehalten ist. Seine periodische Bildung ist bei dem engeren Raume strenger; was an Ausdehnung mangelt, wird oft ersetzt durch ungewöhnliche Modulation. Häufig ist seit Beethoven die Variationenform zu Grunde gelegt, welche sich ja am nächsten an das einfache Lied anschmiegt. Uebrigens ist der Grundriß auch dieses Satzes ebenfalls meist einfach rondoartig d. h. mit einer Hauptmelodie und Zwischengängen, seltner in der künstlichen Rondoform mit mehreren Liederthemen.

C Der dritte Satz wird am treffendsten benannt durch die älteren Namen divertimento, alternativo: es ist eine angenehme Veränderung, eine kühle Seitenflucht aus der schwülen Luft des Adagiosatzes, ein Mittelglied zwischen jener Stimmung und der ausgelassenen Fröhlichkeit des Schlußsatzes. Er ist aus älteren triplirten Tanzformen hervorgegangen; Haydn brauchte dazu die sanft niedliche oder anständig lächelnde Menuett, Mozart behandelt den dritten Satz durchgehends etwas leichter, fast nachläßig; Beethoven hat ihm ein neues Gepräge gegeben, den des tiefsten glühenden Humors, als Vermittler zwischen der schwelgenden Schwärmerei des Gemüthes und der heroischen Kühnheit — oder zwischen dem 2. und 4. Satze (= B. D.). Leider ist das beethovensche Scherzo vorzugsweise das Muster der Kleinmeister geworden, denen weder Schwärmerei noch Heroismus jemals Schmerzen gemacht, und die nun statt des nicht habenden Humors den Spaß herbei ziehen um doch Etwas zu sagen was aussehen soll als wäre es noch nie dagewesen. So ist in vielen späteren Werken dieses Gezüchtes das Scherzo mit seinen lächerlichen Witzen das Einzige was einen Inhalt heuchelt, und für die Oede des gänzlich Inhaltsleeren entschädigen soll.

Die Construction des dritten Satzes, ursprünglich eine regelrechte Tanzform mit einfachen Perioden ohne Nebensätze, ist harmonisch und

melodisch einfach, kaum von Gängen oder bedeutenden Melismen unterbrochen, so daß die Untertheile, deren gewöhnlich viere sind jeder eine eigene Periode, gegen die vorige abscheinend, zeigen. Die zweite (zweitheilige) Hälfte, Trio genannt, weil sie ursprünglich mit drei Bläsern vollzogen ward, hat gewöhnlich sanftere Sangweise als die erste Hälfte. — Seit Beethoven sind die Maaße größer geworden, die Simplicität der Factur aber im Ganzen die alte geblieben.

D Das Finale pflegt mehrere Themen in künstlicher Rondoform zu enthalten, reich ausgesponnen, gern mit Imitationen und Fugatos durchflochten, doch soll es ungeachtet dieses Reichthums concentrirt sein, um einen würdigen Hauptschluß herbei zu führen. Daß ein Finale das Vorige zusammenfasse und überbiete, kann auch dadurch, daß einzelne Themen mit denen der früheren Sätze Aehnlichkeit haben, bewirkt werden; eine völlige Gleichheit oder auch schon zu nahes Anklingen klingt leicht pedantisch, und erschlafft statt zu befriedigen.

Die weitere Analyse der vier Sätze ist ein interessantes Studium für Kunstfreunde und Kunstgelehrte, wohl mehr als für schaffende Künstler. Zuerst ein architectonischer Umriß:

A a ‖ b
I. II. III. ‖ I . II . . . I . III . . . III . II . . I

B ohne Untertheile, I c. Variationi (zuweilen auch a. b. mit I. II)

C a ‖ b ‖ c ‖ d ‖. da Capo a. b. ‖

D a ‖ b • (IV).
I. II. III. ‖ I . . . IV . I . II imitirt canonisch — I . II . III . I.

Solche schematische Grundrisse für unsere Sonaten und Sinfonien ꝛc. zu entwerfen, wird nach Maaßgabe der Verhältnißlehren § 39. 74. 78 weniger Schwierigkeit machen, als die Disposition der melodischen Theile in ihren Quellen und Strömen, Massen und Gliedern nachzuweisen; nicht nur darum weil alle Instrumentalmelodie Neigung hat die einfachen vocalen Grundmaaße zu überschreiten, sondern weil vermöge instrumentaler Freiheit auch die Verhältnisse der Melodien unter einander sich vervielfältigen, so daß jede Melodie (Einzelthema) bald wirkend bald gewirkt erscheinen kann.

Nehmen wir ein Beispiel an dem Hauptsatz von Beethovens C dur Sinfonie op. 21. Sie beginnt mit einer Einleitung, die als freie Zugabe erscheint, sobald man sie nur äußerlich architectonisch ansieht; innerlich

ist sie freilich unentbehrlich als Eingang zu einem unerwartet Neuen, einem Vorbild des beethovenschen Heroenthums, gegenüber der haydnschen Gemüthlichkeit. — Die Melodien des A-Hauptsatzes sind folgendermaaßen construirt

**A** a. I. Hauptmelodie



aus welcher einzelne Motive 1 und 2 späterhin ausgehoben und durchgearbeitet werden.

II. Nebensatz 1. 

III. Nebensatz 2.  Simile.

IV. Unperiodisch, gangartig, figurenhaft



V. Die unperiodische Schlußphrase

 etc.,

eine beethovensche Lieblingsfigur vgl. u. a. Quartett op. 59 im ersten Satze. Aus diesen Themen, mit einzelnen Schlägen oder längeren Melismen durchflochten, erbaut sich der inhaltreiche und doch leicht übersichtliche erste Theil des Hauptsatzes.

**A** b. Durchführung des Themas A a I, und seiner Glieder, zunächst I. II; Melismatische Verbindungen aus den Melismen der Nebensätze A a II, und A a III entnommen. Sichtbar ist, daß die periodische Hauptmelodie a I das Urbild der ganzen Ton-Bewegung ist und bleibt, die Nebensätze (a II. III) aber jederzeit füllend erweiternd gegensätzlich hinzutreten, ja zuweilen sich so sehr geltend machen, daß die Hauptmelodie fast überdeckt würde, wenn nicht deren gewaltige Schläge bei allen rhythmischen Wendepuncten wiederkehrten. Die rhythmische Construction von A a ist:

1) Hauptthema (a) I = 4 T. nebst Anhang von 2 T., = 6 T.; dieß wird wiederholt, zweimal, also 3. 6 = 18 T., nebst Anhang 20.
2) Nebenthema 1 (a II), 2 T., 2mal direct, 2mal indirect wiederholt, also = 8 T.
3) gangförmige Melismen aus der zweiten Hälfte des Thema I 4 T.

4) gangförmige rhythmische Schläge 8 T. (1. 2. 3. 4 = 40 T.)
5) Nebenthema 2 (a III) gegen das trotzige Thema I in Milde abscheinend, 2 × 8 = 16 T.
6) Thema IV, figurenhaft gangförmig — erst blitzend (T. 57—60), dann langgestreckt in gegenläufigen Tonleitern: 8 T.
7) Ganghafter mildharmonischer Zwischensatz, das Thema a III imitirend im Basse = 11 T., wo der schließende 12. Tact zugleich Anfang des nächsten,
8) des Schlußsatzes wird, welcher T. 76—97 = 22 T. umfaßt.

Die Gesammtsumme der Tacte ist 97, irrational, welches geschieht durch die Verschmelzung von Ende und Anfang bei 7. 8 (T. 76) und zugleich, weil dieser Repetitionstheil a überhaupt nicht schließt, sondern seinen Schluß erst findet im wiederholten Anfangstacte.

Die harmonische Construction ist im Ganzen einfach, im Einzelnen sehr künstlich, wo jedoch die genaue Stimmführung der durchschlagenden Melodien das Verständniß erleichtert, und die rhythmische Sturmgewalt über manches Hinderniß hinweghebt. Der Grundriß der harmonischen Hauptmassen ist

1) Tonica T. 1—40
2) Dominante T. 40—64
3) Modulatorische Bewegung T. 64—94 in der Dominante schließend (T. 95—97 sind nur ganghaft verknüpfend, mit der Beethoven üblichen Septimenverweilung).

Die Bewegung innerhalb dieses Grundrisses ist

1) Tonica — Secunde (T. 6—11)[1] — Dominante, Tonica, Unter-Quinte (12—20) — Tonica (21—29) — — Gang . . .
2) Dominante — Sexte (42), Wechseldominante, — Dominante
3) Bewegliche Gänge: G moll, C moll, B dur (3 T.), G moll (3 T.: T. 70—72), G dur, E moll, G dur (73—79), — G dur, E dur, D moll, A moll (80—84), Rückgang zu G dur (Domin.) durch Minderseptime und Unisono.

Die Modulation ist rasch und kühn, doch nicht fremdartig; Minderseptimen sind hier, zur späteren Art B.'s verglichen, noch sehr sparsam, in diesem Satze Aa nur zweimal, als Uebergang, nicht verweilend, T. 81. 85.

Bezüglich der Melodien ist zu bemerken, wie zwanglos kunstreich

1) Die Transposition der Hauptthemen in die Secunda toni, welche Beethoven mit S. Bach gemein hat, ein Ausdruck trotzigen Vorstrebens, ist besonders merkwürdig gebraucht in der Son. Pathétique und der Coriolan Ouverture.

sie dem ersten Thema sich anschließen als verwandt gegensätzliche, nach der Regel die schon Plato am Wesen der Liebe erkannt hat: daß sie blutsverwandte Gegensätze zu einander führe, nicht Wildfremdes Todfeindes oder Gleichgültiges; so sind in der ersten Periode, die in sich selbst schon imitatorisch ist, auch die Keime fast aller späteren spürbar




von denen 5. 6. 7. 8 offenbare Sprossen jener ersten Keime 1. (2.) 3. 4 sind, die beiden letzten aber obwohl schärfer abscheinend doch in die Verwandtschaft hinein gezogen werden durch die schmiegsamen Melismen 9a und 10b, welche an 4. 7. 8 anklingen. — Ab (der zweite Theil des Hauptsatzes) ist ähnlich gebildet aus denselben Bestandtheilen, nur in größeren Rhythmen, denn Aa enthält 96, Ab 188 Tacte.

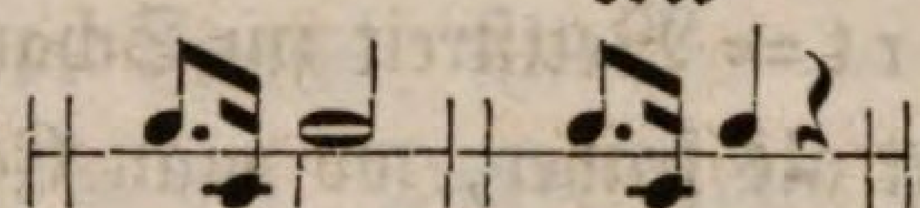
Wollten wir nun versuchen, den freilich unsäglichen Ideengehalt dennoch auszusagen, so würde etwa das Trotzige und Schmelzende sich als Nächst-Nennbares hervor thun; wer aber nur dieses, den Kampf überhaupt, oder das Ringen durch Gegensätze aussagen wollte, würde für Beethoven nur das Allgemeinste sagen, da in ihm die ganze Seele titanisch, dramatisch kämpfend gestaltet ist; als Besonderes dürfte also solcher Zustand niemals bei ihm, sondern etwa bei Mozart und Palestrina erscheinen. Wir erkennen aber als Besonderes der ersten Sinfonie: den kühnen Weltgeist in jugendlicher Lust, trotzig schmelzend übermüthig neckend und zärtlich, mehr eröffnend als erfüllend, noch nicht in die Drangsale der Manneszeit verloren, nirgend zum Aeußersten des Zornes und der Liebe durchdringend. — Die zweite Sinfonie hat verwandten Ideengehalt, aber in mehr männlicher Gestalt, in größeren Räumen mit concentrirterer Kraft bewegt: ein Bild des Heroenthums im epischen Volksthum, das noch nicht die schwerste Arbeit innerlicher Gegensätze erlebt hat.

— Die dritte Sinfonie erst bildet die neue beethovensche Seele ab, ein Gleichniß des Heroismus, des einsamen (lyrischen) Heldenthums, das sich der feindlichen Mächte in und außer ihm bewußt wird und bestimmte Ziele erstrebt und erkämpft. (Vgl. Krügers Beiträge S. 161.)

Wir überlassen dem Liebhaber und Forscher, aus ähnlichen Gesichtspuncten die Grundrisse der übrigen Sätze jener ersten Sinfonie zu zeichnen, nach der allgemeinen Architectur und nach den besondern rhythmisch harmonisch melodischen Entwickelungen — Je weiter solche Versuche geführt werden, desto reicher werden die Schätze des Geistes sich aufthun, aber auch desto tiefere Schachte bemerklich werden die unergründlich sind; wobei wir dann inne werden, welcher geistige Gewinn selbst von unvollkommnen Versuchen abfalle: nicht etwa nur die Schärfung des Bewußtseins nach der kritischen Seite hin, sondern die Stärkung der Seele, ein Ganzes zu empfangen, ein lebendiges Gebilde an Haupt und Gliedern anzuschauen, woraus sie Nahrung schöpfe und Samen neuer Ideen gewinne. Um dieses aber zu thun, ist wenigstens dem Lernenden durchaus nothwendig, nur wahre Kunstwerke also sorgsam anzusehen: nur vollendete oder classische sind werth solcher Sorgfalt, und fähig dauernde Frucht zu tragen. Was classisch sei, braucht nicht hier gelehrt zu werden; wer es nicht weiß, lasse sich nicht irren von kritischen Verneinern oder „relativen Standpuncts"-Philosophen, sondern frage erstlich die eigene Seele ob sie innerlich erbaut werde oder verwirrt, und frage dann die Geschichte, was denn wirklich Anerkennung erworben. Was empfunden, geliebt und bewährt ist, sei uns das Classische, so lange wir nicht sichere Definitionen davon aus wissenschaftlichen Gründen besitzen. Das mindestens ist gewiß, daß das Preiswürdige in der Kunst — heiße es nun classisch oder sonst — nicht dasjenige ist welches sein Geheimniß verbirgt, und durch mancherlei Räthselstricke und dornige Hindernisse hindurchjagt, ehe man erfährt was denn eigentlich gepfiffen und gestrichen sei, sondern dasjenige was Geheimes ausspricht, dunkle Tiefen ans Sonnenlicht hebt, und von inneren Erlebnissen wahrhafte Kunde gibt.

**124.** Um die große Mannigfalt der modernen Instrumental-Tonsätze zu bezeichnen, sind vielerlei Namen in Gebrauch gekommen, die man vielleicht am ehesten versteht, wenn man praktische, theoretische, philosophische und historische Namen aus einander hält.

1) Von rein praktischer Bedeutung — nach Zweck, Ort und Ausführung gewählt — sind die Namen der Tänze Märsche und Einleitungen.

Besondere Tanznamen kommen und gehen mit den Jahren, mit der Mode. Paduana Galliarda Allemande Menuetto Sarabande Ciaconne Courante Gavotte Gigue sind nach Zahl und Art des Rhythmus, auch nach dem Tempo unterschieden; die innere Characteristik ihrer Melodien ist versucht durch Mattheson (Kern melodischer Wissenschaft. Vgl. A. v. Dommer Elemente S. 272), aber noch nirgend so gelungen daß man hiernach jedem Stück beim Hören sogleich die richtige Stelle anweisen kann. Meist sind sie nationalen Ursprungs, die geistreichsten und interessantesten heute verschollen; außer Paduana Allemande Bourée Gavotte stehen die übrigen alle in triplirten Tacten. — Von späteren Arten sind nur Polonaise und Mazurka etwas mehr als bloß locale Namen, und durch ihre rhythmische Melodik ausgezeichnet, indem die Polonaise in der letzten Thesis des Tripeltactes schließt  oder die Mazurka in der ersten Thesis , welcher pikante Ausgang aber bei beiden nicht nur Schluß, sondern characteristisches Motiv der ganzen Melodie ist. — Die übrigen: Ecossaise Française Anglaise sind wie Galopp und Radowa (Radowaczka), insgesammt in geraden (duplirten) Rhythmen, deren Uebergewicht über den ungeraden der neuesten Zeit eigenthümlich ist: das rationale Maaß für die schnellste Beförderung des körperlichen Schwunges, woneben die edle Wohlbewegung der plastischen Menuetten u. dgl. altväterisch erscheint. Die dem Deutschen volksthümlichen Walzer oder Ländler, Rundwalzer in triplirtem Tact sind letzthin in Abnahme gekommen, weil sie noch nicht wild genug dahin rasen.

Von Märschen sind die bekannten Unterschiede in Parade-Marsch, Hochzeit- Trauer- Triumph-Marsch u. a. an sich selbst verständlich. Sie stehen in geraden Rhythmen, wie es dem Rechts- und Links-Schritt angemessen ist; die selteneren Fälle wo sie im $\frac{6}{8}$ Tacte geschrieben sind, werden von den Schreitenden als triolirte Dupeltacte verstanden



da bei eigentlichem Tripeltacte die Tritte rechts und links in Verwirrung kommen würden. — Entrée ward vordem ein feierlicher Marsch genannt für vornehme Gesellschaft zum Eingang, zur Begrüßung, ursprünglich bloße Fanfaren, Glanz-Accorde ohne bedeutenden melodischen Inhalt.

Ouverture und Concert sind ebenfalls äußerlich praktische Namen gewesen, ehe sie zu der neueren Bedeutung fixirt wurden.

Ouverture, Eröffnung, ist ursprünglich dasselbe was Entrée, daher bei den Aelteren öfter in Marsch-Rhythmen; seit der letzten Periode der großen Oper hat man sich gewöhnt, die Ouverture in der festen Form eines sonatenähnlichen Hauptsatzes zu hören. Meist ist sie zweisatzig, indem ein langsamer Satz die Einleitung bildet, dem ein sonatenhaft ausgeführter Allegro-Satz folgt; einige, wie die zu Mozarts Idomeneo und Figaro sind ganz (monadisch) einsatzig. Zweitheilige Hauptsätze in Sonatenart kommen in neueren Ouverturen wohl nicht mehr vor, weil das Vordrängen zur Handlung immer mehr als Idee der Ouverture gefaßt wird. — Solche Eingangssätze nannte man vorzeiten auch Sinfonia, in der Bedeutung: Instrumentalsatz ohne Stimmen; diese war oft dreisatzig, doch hat eine typische Form sich nicht festgestellt.

Concert = Wettstreit zur Schaustellung, ist in neuester Zeit wortgemäßer gesagt als früher, wo man Concerto di chiesa, di camera überhaupt für mancherlei freie Tonsätze sagte, während heute die Namen Violin- oder Clavier-Concert richtiger von den virtuosen Schaustellungen gelten, die übrigens durch Mozart Beethoven und Mendelssohn ganz in Sonatenform gehalten sind. — Eine andre Bedeutung des Concerts ist: musicalische Aufführung im Ganzen, wofür wir kein treffendes Wort weiter besitzen während das französische matinée oder soirée der äußeren Unterscheidung wegen gut gewählt ist.

2) Kunsttheoretische Namen die auf die Compositionsart Bezug haben sind Fuga Canon Variatio Figuratio Rondo. Diese rein der Technik angehörigen Namen sind als solche frühe fixirt, und nach dem was vorhin über ihren Bau kund geworden hier keiner weiteren Erklärung bedürftig, da sie als technische Formen eine jede der praktischen Formen überkleiden können, denn es gibt canonisch geformte Tänze und Märsche, es können Tänze variirt und figurirt werden z. B. Bachs Courante in der 1. englischen Suite A dur (Chrysander IV, 1). — Nur bezüglich des Rondo's hat man seit Marx C. L. Buch VI, 2, 1 mehr Umstände machen wollen, als wäre diese Form überwiegend instrumental — während sie doch auch der Opern-Arie zu Grunde liegt; — oder fähiger zu besonderen Entwickelungen — während solche Fähigkeit doch auch den übrigen Formen in nicht geringerem Maaße innewohnt. Eine Stufenfolge nach Maaßgabe der Einheit oder Mehrheit seiner Liederthemen mögen wir wohl anerkennen, aber nicht annehmbar ist jene Stufenleiter der fünf Rondoformen die sowohl unter einander sich vermischen, als

bei ihrem Ausmünden in die Sonatinen- und Sonatenform gar unkenntlich werden; denn Niemand, auch der Erfinder nicht, wird im gegebenen Falle beim ersten Hören und Sehen die Rangliste entdecken, beim Componiren auch schwerlich gebrauchen können; zudem rinnen auch Sonatine und Sonate im Sprachgebrauch der Meister so sehr in einander, daß sogar Marx VI, 4, 1—2 eine mozartsche Sonate zum Sonatinen-Muster nimmt. — Es wird also gerathen sein, **Rondo** inskünftige nichts anderes zu nennen, als die freie vielgliedrige Liedform, wo Lied und Gang einander wiederholentlich durchschlingen, gleichgültig wie viele Lieder und Gänge: nur die freie Gestaltung ist allen Rondos gemein, worin sie unterschieden sind von den vorher genannten gebundenen Formen der Fuge, des Canons, der Variation.

3) Philosophische Benennungen sind die ästhetischen und psychologischen, welche den allgemeinen Inhalt oder die besondere (poetische) Kunststufe bezeichnen wollen, als: Lyrisch, lyrisches — episches Tongemälde, Genrebild, Characterstück u. dgl. Diese Namen sind wandelbar, mehr nach den Gedanken einzelner Menschen als nach dem historischen Gebrauch gerichtet, und bedürfen nach dem Vorigen keiner weiteren Besprechung als nur des freundlichen Rathes, daß man sich nicht durch dieselben im Urtheil befangen lasse. Wie weit dieselben im Rechte sind, das haben wir uns anzueignen gesucht und werden es in den späteren Untersuchungen zu Grunde legen; nur sollen diese philosophischen Namen nicht kritische oder ethische Normen sein, nach denen Gehalt und Güte eines vorliegenden Kunstwerks zu messen sei (vgl. § 98).

Andre Namen wie: Étude, Clavierstück, Mélodie, Momens musicals — sind keiner jener Kategorien angehörig: sie sagen wenig, und sind nur Ueberschriften oder Handhaben um ein Buch zu registriren und zu finden. Schädlich sind sie sofern man meint daran Kunstformen zu besitzen, was sie weder historisch noch theoretisch sind. **Études** = Uebungsstücke, sollte man billig nicht Kunstwerke nennen, am wenigsten öffentlich aufführen so wenig als die Kinderschule oder Kindertoilette; **Mélodie** als etwas Absonderliches benennen kann nur Dem einfallen, der sonst unmelodische Musik macht.

4) Am sichersten wird man gehen wenn man die historischen Namen in ihrer gangbaren Bedeutung bewahrt: so die **Suite** als parallele Folge mannigfaltiger Tänze und ähnlicher Tonsätze ohne zwingende Einheit; die **Sonate** als zusammengefaßtes Kunstwerk mit innerlicher Steigerung durch Höhen und Tiefen zur Einheit geführt, und in solcher Einheit dem dramatischen Bedürfniß der Zeit entsprechend. Wie der einfache

Tanz sich aus dem Liede ablöst[1] — und wie Tanz und Lied immerfort den Hintergrund der meisten Instrumentalien bilden, ist früher gezeigt; als rein instrumentales Gebilde von Anfang kann nur das Präludium nebst der aus ihm quellenden Fantasie gelten, nächst ihnen das Postludium, das jenen formell gleichbedeutend, wenn auch im Inhalt verschieden ist.

Wie nun auf diesen gegebenen Grundlagen die moderne Sonate und Sinfonie sich entwickelt, ist in drei Epochen nach den Häuptern Bach Haydn und Beethoven am faßlichsten zu bestimmen.

**125.** P. E. Bach (1714—88), von seinem Vater der ihm keinen Künstlerberuf gedeihlich hielt, nicht zur strengen sondern galanten Satzweise erzogen, ward der Anheber und Anreger des neuen Instrumentalstyls zunächst für das Clavier, fernwirkend auch für Orchester und Cantate, wofür ihm Haydn und Mozart dankbare Anerkennung zollen. Seine fast verschollenen (kürzlich durch Bülow und Baumgart wiederbelebten) Claviersachen zeigen ein bewegliches zartes Gemüth zu fantastischer Schwelgerei geneigt, die strengen Formen der vorangegangenen Kunstperiode verschmähend, dafür aber in eindringlichen holdwitzigen oder schwärmerisch glühenden Tonbildern das Herz erfreuend mit eigenen neuen Gedanken die wirklich ein noch nicht Dagewesenes enthielten. Seine Sonaten sind zwei- oder dreisätzig, keine viersätzig. Außer den kürzlich erneuten Sonaten sind wohl zu beachten seine Uebungsbeispiele zu dem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", deren Präludium des Vaters Weise mit der Ahnung einer neuen Zukunft in Eins faßt. Die kürzlich wieder aufgeführten Sinfonien sind offenbare Vorbilder Haydns. — In E. Bachs Spuren ging der classisch geschulte J. W. Häßler (1747—1822), dessen fantasiereiche Sonaten vielleicht nur deshalb verschollen sind, weil sein langer Aufenthalt in Moskau ihn der abendländischen Bekanntschaft entzog, und weil ihn (wie Cherubini) die größeren Genien des Revolutions-Zeitalters überschienen. Häßler macht den Eindruck eines geübten Künstlers dem das Formelle sehr geläufig ist; seine Erfindung ist mannigfaltig, die Ausarbeitung gewandt und kühn, sowohl im Modulatorischen als im Rhythmischen, die melodische Art der mozartschen ähnlich, die Stimmführung genau, zuweilen canonisch imitirend.

---

1) was außer vielen anderen Zeugnissen bestätigt wird durch Chappell popular music of the olden time S. 77, wo ausdrücklich nachgewiesen ist: air, used for the dance 1609, und später: air oder tune, expressly composed for the dance 1690.

Allen diesen Vorzügen gegenüber erscheint Philipp Emanuel zuweilen als der ärmere, da sein träumerisch unsichres Schweifen hin und wieder dilettantische Art verräth, freilich eines Dilettanten von guter Schule und warmem Herzen. Wiederum steht Ph. Emanuel im Vorzug durch die mehr abgemessene Gliederung seiner Tonsätze, deren Gesammt-Architectur übersichtlicher ist als die oft übermäßig ausschwingende Bewegung Häßlers, der z. B. einer Sonate 13 verschiedene tempi und doch nicht größeren Umfang als eine mäßige beethovensche gegeben hat; er selbst betitelt sie: Caprice et Sonate (dediées à Elisab. de Boutourlin; op. 2. Moscou, chez l'auteur), sie ist reich an Witz, Gemüth und Pathos. — E. Bach ist der Vorkämpfer und Bahnbrecher derjenigen Instrumentalität, welche im nächsten Menschenalter zur Höhe stieg in

Haydn (1732—1809), der ein Neues zuwege brachte durch die vollendete Volksthümlichkeit seiner Tonsätze. Von ihm ging in anderer Weise als von Händel eine Weltwirkung der neuen Weltkunst aus; das freudige um sein selbst willen Musiciren, gleich ferne von der Trivialität der Stadtpfeiffer und von der tiefen Ernsthaftigkeit fromm-gelehrter Cantoren, aber auf dem festen Grunde altbewährter Technik fortschreitend: dieses der Welt zu eröffnen ist die besondere Gabe des trefflichen Künstlers von dem die Höhe der neuen Instrumentalität ausgegangen. Wie das Volk lacht und weint, stellt er in klaren Bildern vor die Seele, faßlich wirklich und behaltlich, ohne tiefere Leidenschaft, ohne dramatisches Pathos, aber in der saubersten Factur rationaler Construction, die doch kein Hinderniß des muthwilligsten Witzsprühens ist: aber „wie schwer ists, so leicht zu schreiben!“ sagte er selbst dem Lobredner. Grundlegend ist seine Ausbildung des Geigenquartetts (1750) geworden nicht allein für das Geigenspiel, sondern als unwandelbares Fundament alles gesunden Orchestersatzes. Im Orchester jedoch gehen seine Geigen (wie bei Ph. Emanuel) häufig nur dreistimmig, indem Viola Violoncell und Contrabaß gleichstimmige Octaven geigen; die Bläser sind mehr füllend als selbständig; ein Zwiegespräch im Orchester ist seltener als der episch fließende Zusammenklang, der dem mildleichten selbstvergnügten Inhalt entspricht. Haydns ganze Art und Kunst ist vorzüglich instrumental, worunter die Vocalien zu leiden haben, indem auch seine besten Gesangwerke mit wenigen Ausnahmen sich in Geigenfiguren bewegen oder dahin neigen. Ein sehr merkwürdiges Beispiel geigenhaften Gesanges ist der Anfang einer Messe, die uns zwar als haydnsche nicht diplomatisch beglaubt ist, aber dem Klange nach gar wohl ihm angehören kann, und auch nicht fern abliegt von der Klangweise andrer zeitgenössischer Messen




Reinmusicalisch, aber weder vocal noch liturgisch gedacht! — Wie treffliche warme Gesänge dennoch in der Schöpfung und den Jahreszeiten enthalten sind, die selbst wo sie ins Geigenhafte hinüberspielen, lieblich klingen und nicht ohne Wirkung bleiben, das braucht nicht erst gezeigt zu werden.

Mozarts Instrumentalität ist ursprünglich an Haydn angelehnt, wie sehr auch späterhin seine Universalität den älteren Freund überwuchs. Einige Sinfonien und noch merklicher einige Geigenquartette klingen der haydnschen Art sehr ähnlich; außerdem ist auch aus Mozarts Leben bekannt, wie manches auf diesem Gebiete flüchtig hingeworfen nur leidiger Noth den Ursprung dankt, was zwar immer die geborne Künstlerhand verräth, aber sich doch mehr in oft gehörten Phrasen bewegt. Dagegen die reiferen Werke aus der besten Zeit sich von allen anderen unterscheiden nicht bloß in dem genialen Schwunge unerschöpflicher Erfindung, sondern auch sehr deutlich in der Technik abscheiden durch den Vocal-Ton, die Annäherung an den Menschengesang, welche nur verkehrte Speculation ungehörig findet, — und durch die innigere Selbständigkeit der Instrumente, die solistisch und choristisch oft ins Zwiegespräch treten, wobei dann der warme Athem des Bläserchors und die schmelzende Schärfe des Geigenthums trefflich duettiren. Nicht mehr das fröhliche Lied auf der Gasse, sondern heimliche Empfindungen reicheren Lebens treten ans Licht; tiefe Liebe, ernste Wehmuth mit dem Durchblick in eine andre

Welt. Diese neuen Aufgaben in vollendeter Formschönheit zu lösen ist Mozarts besondere Gabe, die ihn von allen andern Tonsetzern scheidet, während seine universale Geisteskraft alle Meister seiner Zeit wie in Einen Körper zusammenfaßt und von Bach bis Beethoven eine centrale Einheit darstellt.

Von seinen Sinfonien sind die 2. 3. und 4. die vollendetsten an reichem Inhalt und Kühnheit der Form, die Gaben des freien Genius und der ethischen Besonnenheit mit wunderbarer Klarheit in Eins verknüpfend. — Die 2. Sinfonie, G moll, singt Lust und Schmerz in scharfen pathetischen Tönen, der Hauptsatz dunkel wehmüthig, das Finale in wilderen schrillen Sprüngen, nicht mehr liedhaft sondern rein instrumental, ein Vorklang Beethovens, während das rührende Adagio warme menschliche Thränen der Sehnsucht vernehmen läßt. — Die 3., Es dur, hat einen Grundzug ernster Wonne; das schwärmerische Adagio ist nach dem Lichte hingewendet, ein erhabenes Lächeln über den Thränen zieht hindurch; das Finale ist ganz voll Licht und Lust. — Die Jupitersinfonie No. 4 C dur ist von Liebhabern und Meistern gleich geliebt als Ausdruck heitrer Siegesfreude, deren kräftiges Feuer jedoch durch eine gewisse vornehme Haltung von feierlichem Glanze gemildert wird. Ihr Kunstreichthum ist der höchste, wie eine etwas vollständigere Uebersicht zeigen wird.



**A** b — IV — V canonisch imitirt 24 Tacte. — II + I can. imit. 83 T. — III — I² diminuirt. — IV + V + VI. — I³.

**B** a




b I + II mit zwischensätzlichen Melismen figurirt und variirt; — Schluß: III + I.

**C** a I 16 Tacte b I 54 T.



c (Trio) I 8 T. d II 12 T. — I 4 T.

**D** a



b I+V. — V 21 T. — I 2 T. — V 4 T. — I 2 T. — u. s. w. V+I — III. — IV. — V+IV+III. — II . . . V.

c V. — I. — III+IV. — II+V.

Der Hauptsatz (A a) führt sechs Themen durch, wobei die Gänge und verbindenden Melismen nicht mitgezählt sind. Zum Thema I steht II als Gegenthema, welches späterhin reiche contrapunctische Bewegungen erzeugt; die milderen Mittelthemen III. IV sind mildernde nach dem Glanzfeuer der ersten; VI ist leichteren Inhalts, eine mozartsche Lieblingswendung, um den Schluß energischer Hauptsätze vorzubereiten. Der zweite Theil (A b) besteht aus lauter Engführungen und canonischen Imitationen, z. B. II+I d. h. zweites und erstes Thema contrapunctisch verflochten. Das Andante B ist sparsamer an Themen, fast ganz vocal gedacht, namentlich II, das dem gewaltigen I ein Gegengewicht hält; III hat einen Zug zum Vorwärts, zu zeigen daß es hiemit noch nicht zu Ende sei. — Das Menuett C a b hat nur ein einziges Thema, 8tactig periodisch, aber aus diesem wird im zweiten Theil durch Erweiterung, Engführung und Umkehrung der Stimmen ein contrapunctisches Spiel voll fesselnden Witzes entfaltet. — Das Trio hat im ersten Theil C c 1 Thema, im zweiten C d zweie, ein harmonisch ruhendes, und ein zum Anfang des Menuetts (C a I) wiederkehrendes. — Das Finale, durch den mildflüchtigen Ton der Menuett gegensätzlich vorbereitet, ist an Themenzahl geringer als der Hauptsatz, an Tactzahl und architectonischer Anlage größer. Dieß geschieht, indem vorzüglich I+V contrapunctisch verbunden, außerdem aber auch III+IV, IV+V, III+V, — endlich gar I+III+V wunderlich ineinander geflochten werden, während nur II ohne solche Verflechtung selbständig bleibt, um in kräftigen Schlägen den schließenden Tonleitergang V vorzubereiten. — Dieses unübertreffliche Finale faßt den Gehalt der früheren — den frischen Aufsprung des ersten, die männliche Rührung des zweiten, das heitere Witzspiel des dritten in einen schwelgenden Jubel zusammen. — Mozarts vollendete Formschönheit war von großem Einfluß auf seine Zeit und fand viele Nachahmer, die das Nachahmliche bewahrten, das Innerliche seiner einsamen Größe aber nicht nachahmen konnten. Was man also von einer Wiener Schule redet, ist nur auf die äußere Factur zu beziehen, wie ein Gleiches gilt von der sogenannten palestrinischen Schule. Nur S. Bach, dem auch hierin unvergleichlichen, war es beschieden, schöpferisch und lehrhaft zugleich zu wirken, freilich mit Uebergewicht des ersteren.

Beethoven ist in noch anderem Sinne als jene Meister eine einsame Größe, da ihm ein Inhalt innewohnt der zuweilen die Form zu zer-

brechen scheint, indem er den milderen Schönheitsgesetzen nicht mehr unterthänig bleiben will. Nicht nur tiefere den Lebensquell ergreifende Leidenschaften, sondern über das Menschliche hinaus reichende Bilder von Jenseitigem darzustellen drang ihn seine gewaltige Seelenkraft: dieses Außermenschliche aber nicht als Göttliches sondern als Dämonisches und Titanisches zu fassen war ihm durch Naturgabe und Glaubensrichtung beschieden. Seine äußeren Maaße sind größer als die aller früheren Meister, nicht als ob seine Grundmelodien jederzeit umfangreicher wären als die sonst gewöhnliche Periode: denn neben den typischen 8tactigen finden sich selten längere[1], oft kürzere Themen z. B. im I. Satz der C moll und in der Pastoralsinfonie; — sondern weil die Inhalte größer sind, so daß sie sich innerlich entzweien und nach dialektischer Bewegung streben, wie denn Beethoven seinem Inhalt nach neben Mozart und Shakespeare der größte Dramatiker zu nennen ist, wenn auch die Form der Oper nicht Hauptaufgabe seines Lebens war.

Ziehen wir die Summe aus den Ergebnissen der drei großen Instrumentalisten, so erkennen wir in Haydn den ersten rein instrumentalen Meister in modernem Sinne, weil sein Instrumentale zuerst selbstgenügende in sich erfüllte Tonbilder, keinem anderen Zwecke dienstbar als der erhöheten Tonfreude, vor die Seele bringt, in Beethoven den Vollender dieser Richtung, während Mozarts Universalität zwischen beiden vermittelnd nicht im Kerne rein instrumental geboren und gesinnt ist, sondern einen Vorzug des Vocalen, des Rein Menschlichen, immerfort bewahrt.

Dem Inhalte nach ist Haydn der volksthümlich Begnügte, Mozart der Erfüllte in reicheren Strömungen Tieferes Aufschließende, Beethoven der auf unbekannten Wegen einer neuen Welt Zustrebende. — Diese allgemeinen Unterschiede die sich jedem aufmerksamen wenn auch ungelehrten Zuhörer bemerklich machen, suchen wir im Einzelnen zu begründen indem wir die Fortschritte der Formen in den Hauptwerken verfolgen; in diesem Bezuge ist anzusehen: die Gestalt der Melodien, der Gebrauch der Instrumente, der Umfang und die Architectur der Sätze, die Verknüpfung der Themen.

Die **Anlage der Melodien** ist nach den Zeiten sehr characteristisch verschieden, aber schwer in Formeln auszudrücken, zumal seit dem rastlosen Fortschritt der modern instrumentalen Freiheit. — Wer die am meisten zur melodischen Erfindung begabten Zeiträume — das 15. u. 18. Jahrh. —

---

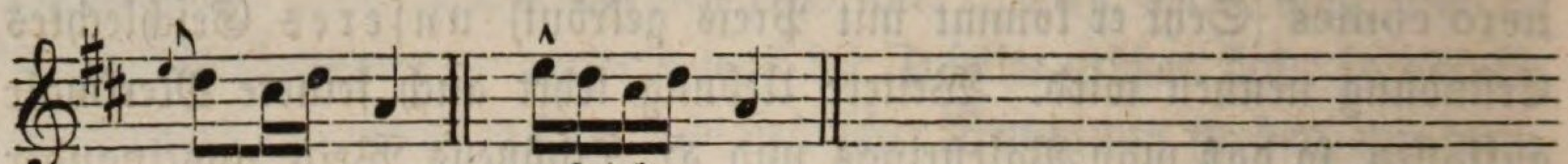
1) z. B. in der D dur-Sinfonie: Hauptsatz Allegro Thema I.

allgemein unterscheiden will, nimmt zwar wohl bald in ihnen den allgemeinsten Gegensatz vocaler und instrumentaler Grundform wahr; aber wie zahlreiche Abstufungen ergeben sich nach Zeiten und Völkern, und in diesen Stufenformen wiederum Gemeinsamkeiten, die man merkt ohne sichs bewußt zu sein. Fühlt doch jeder mäßig Erfahrene, daß die Melodien § 95, 12 Sumer is icumen in — oder 95, 8 Inspruck ich muß dich lassen — oder 95, 5. — 95, 8$^{b}$ u. a. nicht heute oder gestern sondern in alter Zeit erfunden sind, und das eben so gewiß wie er Mozarts Vogelfänger und Heilge Hallen — oder O Sanctissima — oder Lo the glorious hero comes (Seht er kommt mit Preis gekrönt) unseres Geschlechtes Erfindung nennen wird. Weitere Uebung lehrt auch feinere Merkmale auffassen, so daß man Palestrinas und H. Schützens Weise auseinander kennt; je näher aber dem eigenen Zeitalter, desto schwieriger wird die Characteristik sein; weil dem Nahen uns Umgebenden von dem wir mit getrieben werden, die Einheit schwerer abzugewinnen ist als dem was wir als Gewordenes gleichsam Abgestorbenes aus der Ferne schauen, und weil nicht wer im Strome schwimmt ihn messen kann, sondern nur wer außer dem Strome steht. Dennoch dürfen wir wenigstens einige Hauptmerkmale abnehmen mehr der Geschichtsanschauung als der Kritik wegen, und bis eine spätere gereifte Geschichtschreibung auch dieses erledigt, uns als Maaßstab bewahren.

S. Bachs Melodik ist gegen seine nächste Vorzeit am schärfsten abgeschieden durch die kühn und bedeutsam ausgestreckte Instrumental-Cantilene, die namentlich in den geistlichen Arien als sein alleiniges Eigenthum erscheint; Händel trägt die eigenthümliche Kraft in sich, Alt und Neues zu verbinden in reiner Vocalität, die sich meist in kürzeren Melismen ausspricht. Bachs Art war vorzugsweise deutsch, mystisch gelehrt, tiefsinnig; Händels Melodien wenn auch nicht in Italien erlernt, doch in italische Lieblichkeit gemildert, faßlicher und volksthümlicher. An dem Erbe beider Meister nährt sich das Jahrhundert, bis von Süddeutschland aus, nicht ohne Einfluß böhmischer Nachbarschaft, der neue Ton anhub zu klingen, von Haydn in mehr typische Formen gefesselt, von den Späteren mehr frei und willkührlich behandelt: ein neuer Tonklang, den Einige weil er ihnen eben Gewohnheit geworden, als die nun erst „freigewordene Melodie" bezeichnen wollen, während doch freie Melodie allen Zeiten angehört, und Unfreiheit auch heute noch nicht aus der Welt verschwunden ist. — Was aber unsere Zeit von Haydns Anfängen vornämlich scheidet, läßt sich an einem kurzen Melisma anschaulich machen — nicht lediglich zum Vortheil unsrer Zeit. Haydns Vorschläge  u. a. sind

noch nach bachischer Tradition wirkliche Vorschläge, Zierate außer dem Rhythmus. Mozart braucht dieselbe Figur oft nach Haydns Weise, öfter jedoch — sowohl im Spielvortrag als auch später in der Schrift zur Wechselnote hinüber neigend, aber doch mehr accidentiell als substantiell, was man merkt bei Weglassung derselben, welche ohne Störung des Sinnes geschehen kann.

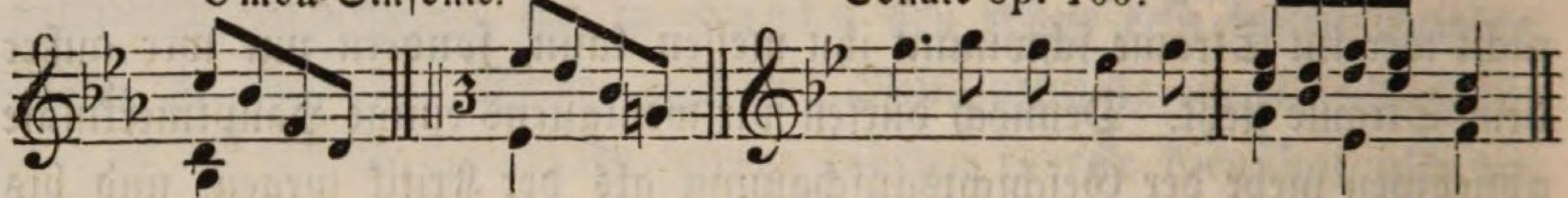




gespielt

Beethoven gab der Wechselnote schwereres Gewicht, indem er sie oft im Hauptmelisma der Periode kernhaft anwendet, als unerlaßliche, nicht wegzulassende:

Cmoll-Sinfonie. Sonate op. 106.

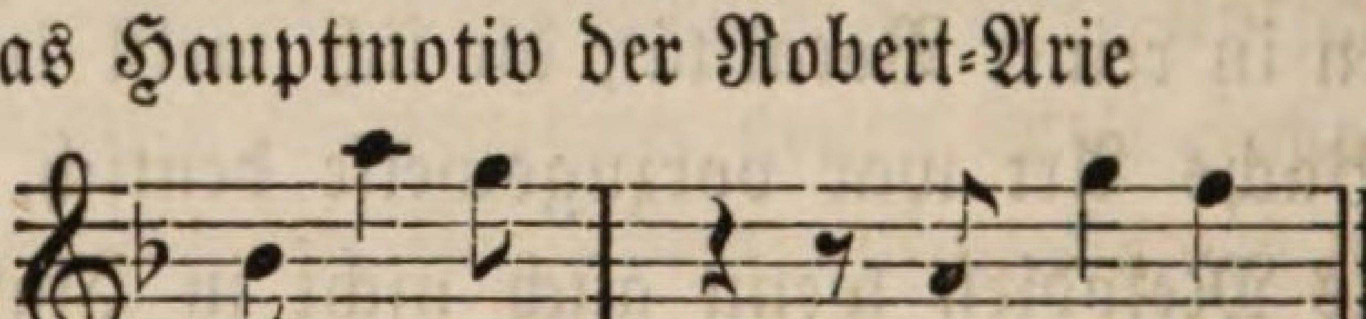


welche überkräftig schöne Wendung dann reichlich ausgebeutet ward, zuerst von Weber

Freischütz Ouv. Oberon.



dann von Meyerbeer als unbezahlbarer Melodien-Stammgast einregistrirt, wovon das Hauptmotiv der Robert-Arie



wie kränklich es auch klinge, doch noch den milderen Vorklang bietet für Verdis schwindsüchtiges Gekrächze, das beinah lediglich auf jene nun schon Fratze gewordene Phrase gebaut ist. Wo Aehnliches bei S. Bach vorkommt, verharrt es noch immer in dienendem Zustande, als Accessorisches, wie jene prächtig gebäumten Melismen

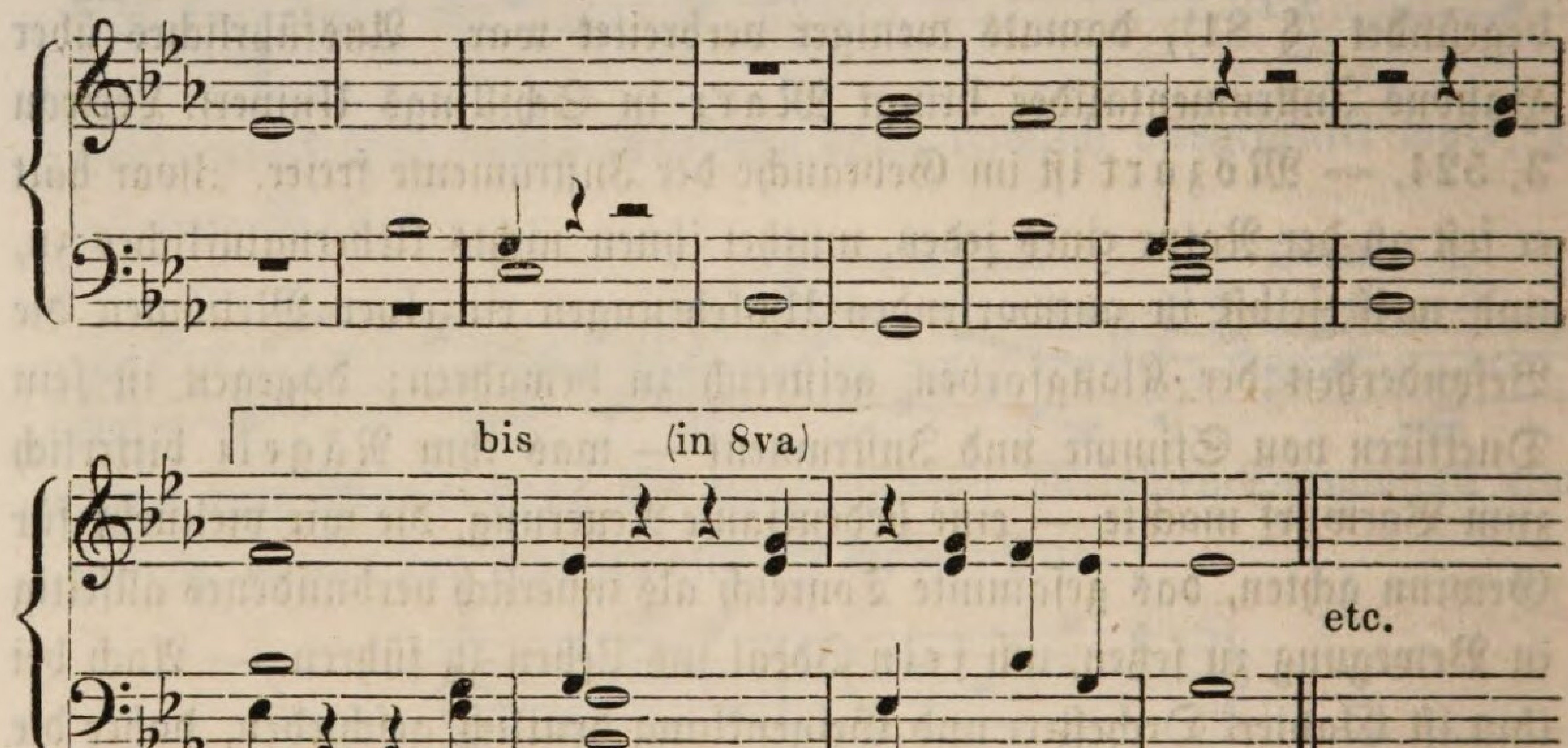
 etc.

die bei ihm immer nur ganghaft durchgehend niemals substantiell verwandt werden. — Dergleichen Beispiele von Melismen die sich ähnlich und unähnlich durch die Zeiten ziehen könnten wohl zu einem Lehrgang

historischer Thematologie Anlaß geben: eine lohnende Aufgabe für den Berufenen der Zukunft.

Die **Instrumente** feinsinnig gebrauchen und anwenden ist zwar den älteren Meistern nicht eine gleichgültige Sache, wie denn S. Bach auch hierin sich als Meister erweist namentlich in den Cantaten und Oratorien, während er in Sachen der Orgel- und Clavier-Sätze sorgloser ist, und wenn der Inhalt es irgend zuließ, ohne Bedenken eins ins andre übertrug. Wie es die vorbachische Zeit damit hielt ist § 99 zu Anfang gesagt. — Aber erst Haydn hat den rein instrumentalen Character individuell aufgefaßt und durchgehalten, die einzelnen Tonzeuge jedes in seiner Sprache reden lassen, und ihnen so sehr sich hingegeben daß die instrumentale Melodik sogar seine Vocalien berührt. Das ist der besondre Reiz seines beredten Geigenquartetts, seines neu erfundenen Symphonie-Orchesters, daß alle seine Effecte und Glanzstellen eben nur aus diesem individuellen Instrumentalton ganz verständlich sind und in jedem Arrangement verblassen. Seine Claviersachen sind daher theilweise minderen Werthes, weil das Clavier weniger Individualität des Tones besitzt, und der Gebrauch des Pedals der eine eigenthümliche Schönheit des Clavierspiels begründet (§ 81), damals weniger verbreitet war. Ausführliches über Haydns Instrumentalidee bringt Marx in Schillings Univers. Lexicon 3, 524. — Mozart ist im Gebrauche der Instrumente freier. Zwar hält er fest an der Natur eines jeden, muthet ihnen nichts Uebernatürliches zu, und weiß selbst in antwortenden Umkehrungen einzelner Melismen die Besonderheit der Klangfarben geistreich zu bewahren; dagegen ist sein Duettiren von Stimme und Instrument — was ihm Nägeli bitterlich zum Vorwurf machte — eine bedeutsame Neuerung, die wir vielmehr für Gewinn achten, das gesammte Tonreich als innerlich verbundenes allseitig in Bewegung zu setzen, um sein Ideal ins Leben zu führen. — Auch bei ihm ist Clavier- Orchester- und Geigenklang deutlich geschieden, daher die Claviersachen bescheideneren Umfang und mehr concentrirte Wirkung, auch Unübertragbarkeit in sich tragen, während allerdings — zwar minder die Quartette, aber unzweifelhaft die Sinfonien eine Uebertragung in andre Instrumente wohl zulassen. — Beethoven, obwohl fast ausschließlich der Instrumental-Idee zugewandt, hält dennoch ihr individuelles Klanggebiet nicht fest, sondern gibt dem Clavier manchmal geigenhafte, auch orchestrale Wendungen (op. 106), wie auch die Geigenquartette zuweilen Clavierhaftes in sich tragen (op. 18, 6. — op. 59); eine Vermischung der Effecte, welche nicht aus Nachlässigkeit, sondern aus dem Ueberschwange allgemeiner Ideen hervorgeht, die sich nicht in ihren Leib schicken, viel-

mehr ihn gewaltsam sich zu Dienst zwingen wollen. Auch der reichlichere Gebrauch des Pedals nähert die Wirkung des Claviers zuweilen dem Orchester. Damit ist nicht geläugnet, daß auch Beethoven specifische Effecte, die auf der tiefsten Wissenschaft der Instrumentalnaturen beruhen, mit wunderbarer Wirkung zu erfinden wußte — so die Anfänge der 4. u. 9. Sinfonie, — die Claviersonaten op. 31, 1. 2. 3 — op. 54, — die zarten Geisterklänge im Adagio der C moll-Sinfonie. Dessenungeachtet sind seine Sinfonien durchgehends auf dem Clavier sehr wirksam und verständlich, die erste klingt fast wie eine Claviersonate; die sechs ersten Quartette im Clavierauszug sind sehr willkommen; Versuche die man mit Orchestrirung einzelner Claviersonaten gemacht hat, sind nicht unglücklich ausgefallen. Solche Uebertragbarkeit — größer als die oben bei Orl. Lasso und H. Schütz bemerkte (§ 99) — deutet in weit höherem Maaße als bei Mozart auf eine Verallgemeinerung des Klangreiches durch Uebergewicht der Ideen. — Von solchem Uebergewicht der Idee zeugen außer einigen seiner letzten Geigenquartette auch schon frühere Werke die dem sogenannten Classicismus näher stehen: so in der Sonate Adieux Absence & Retour die berufene Stelle am Schluß des Hauptsatzes




welche allerkühnste Prolepsis (Vorausnahme § 42) durch das Vorige und Folgende vollkommen motivirt und verständlich wird, gleich jener eben so bekannten im Hauptsatz der Eroica




keineswegs aber die Abgeschmacktheiten rechtfertigt die von Neuzeitlichen auf solchen Vorgang gebaut sind, wo nicht die Idee das Ueberwaltende

ist, sondern die Krankheit und der Unglaube, z. B. in dem unmotivirten und unaufgelösten



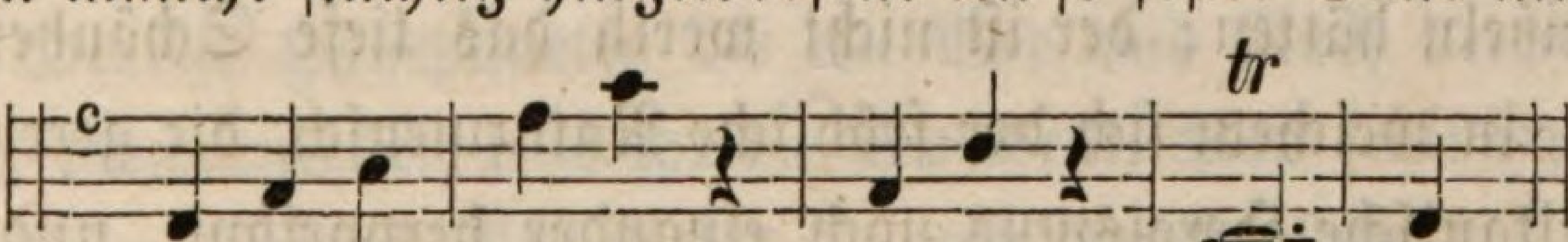

welche scheußliche Verbindung der Es-Quartsexte mit dem Asdur Accord in einem coryphäischen Werke der Kenner leicht finden wird.

Von der **architectonischen** Structur der Tonsätze ist das Augenfällige bereits früher bemerkt: Haydns Maaße sind die knappsten, Beethovens die weitesten, Mozarts die gesättigten; der äußere Zeitverlauf einer haydnischen Sinfonie geht selten über 15 Minuten, einer Beethovenschen gewöhnlich über 30 Min. — Hiemit hangt zusammen, daß Haydn fast durchaus rationale Maaße hält, und außerdem den Einzelsätzen gern eine gewisse typische Rhythmen-Grundlage gibt, während Beethoven zwar die Hauptthemen rational hält, in der Ausführung aber weit häufiger irrationale Tactzahlen zeigt, die aus Verkürzung oder Ueberfüllung der rationalen Hauptperioden hervorgehen.

Endlich die formelle **Verknüpfung** sowohl der Themen als der Sätze ist bei Haydn eine gemüthlich bequeme, oft sehr lose, wobei man zuweilen in Versuchung gerathen möchte, die Themen umzustellen, oder eines wegzulassen andres einzufügen; die treibende Kraft des nothwendig Fortschreitenden ist nicht überall fühlbar, aber allerdings wohl vorhanden in der schönsten seiner Sinfonien, z. B.  in D, wo namentlich Hauptsatz und Finale in unzerreißlichem Fortschritte stehen, und

 in Es;

dagegen manche flüchtig hingeworfene ein so festes Band nicht zeigen z. B.

 in Cdur.

Mozart eigenthümlich ist, daß er die Uebergänge mit besonderer Sorgfalt ausarbeitet; selten sind es bloße Phrasen oder Passagen; in allen, selbst den schwächeren Instrumentalien, finden sich eben die Bindeglieder sauber und anmuthend, und ganz in dem Sinne der ächten Vermittlung, welche die Gegensätze deutlich trennt und bindet [1], das Hauptwichtige vom Zweiten und Dritten scheidet und zugleich ihre Einheit sicht-

1) Ausführliches über diese verwickelte Lehre s. Krügers Beiträge S. 334, und Neue Mus. Zeitschr. 1843 November „Von den Uebergängen."

bar macht. Dieses geschieht in Mozarts Sonaten und Sinfonien mit solcher Sicherheit, als hätte er vom Philosophen Substanz und Accidenz scheiden gelernt, und mit ähnlichem Erfolge, wie man auch den Baumeister rühmt, der langgezogene leere Wandstrecken mit zierlichen Füllungen schmückt, oder den Bildner der bei längeren Basreliefs auch die vermittelnden Stücke geistreich zu halten versteht. — Solche mildharmonische Verschmelzung ist dagegen am wenigsten Beethovens Sache, dessen überkräftig substanzreiche Kunstseele die accidentiellen Theile zwar nicht verschmäht (weil das unmöglich wäre) aber hartherziger behandelt: so wenn er zwischen zwei Themen ein paar starke rhythmische Schläge wie Balken hinein keilt, oder durch längere Septimenverweilungen fast ermüdet, um nur den Hauptsätzen helleres Licht zu geben z. B. op. 22 Claviersonate in B Hauptsatz. Dennoch ist bei ihm der Zusammenhang nicht unklar zerrissen, sondern vielmehr sehr offenbar als der in Ideengewalt forttreibende, rastlose, dem es unmöglich ist ein Glied zu entreißen, wie man am leichtesten gewahr wird bei der Barbarei, sogar seine besten Sonaten oder Sinfonien öffentlich — nicht ganz, sondern stückweise aufzuführen.

Diese drei formellen Gesichtspuncte: Instrumentirung, Architectur, Verknüpfung — sind für die ästhetische Belehrung einflußreich; und wie von den drei Meistern jeder sich in einem derselben vorzugsweise trefflich erweiset, so sind sie auch für unsre heutigen Zustände noch immer maaßgebend, da unter den späteren Künstlern keiner ist der sie an Naturgabe und Kunstbildung überschritte.

Wer nun Haydn nicht besser achtet als ein leidlich großgewachsenes Kind, Mozart als sanften Leiermann zum Einschläfern, Beethoven höchstens als Anfang einer vollkommneren Kunst die seine Livreebedienten erst recht auszumeißeln hätten: der ist nicht werth das tiefe Schönheitsleben zu empfangen, in welchem sich der fröhliche Naturmensch, die gereifte Humanität, der titanische Heroismus nach einander hervorthun, und soweit wir es begreifen in einer ganz vernunftgemäßen Entwickelung ablösen. — Wer aber an jenen hehren Gebilden seine Seele erweitern und sie selbst inniger erkennen will, der forsche dem Zauber der Form nach. Formlos — so weit das Wort überhaupt Sinn hat, — ist nichts als das Unkünstlerische; Wirksamkeit, wonach viele Meisterjünger vergeblich streben, ist nur durch Strenge der Form erreichbar. Reine Formen sind nicht bloß die typischen, historisch gültigen, sondern überhaupt diejenigen die ihren Inhalt klar und vollständig zeigen, die nicht bloß Räthsel aufgeben sondern lösen, und die nicht mit hinterlistigen Tendenzen Schönheit er-

heucheln, sondern rund heraus sagen was sie wollen. Einen guten Inhalt im Kerne fassen und wirklich ausführen wie und was man will, das ist die höchste Künstlerschaft, die gesunde Classicität. — Wahrheitsliebe aber ist das Höchste was man am Menschen, also auch am Künstler fordert. Wenige sind, die den höchsten Kranz gewonnen; Einige meinen: nur Palestrina Bach und Mozart hätten es; Andere anders. — Wir haben keinen Areopag der die Palme rechtsgültig zuspreche; wem um ehrlich Urtheil zu thun ist, der frage sein δαιμόνιον — seine Seele: die wirds ja wissen ob ihr Lebensfreude quillt oder Zerstörung aus empfangenem Kunstwerk, ob sie Mehrung oder Minderung erworben im Kunstgenuß: und das im tiefsten Herzens-Grunde gewisse ist auch nach Außen gewiß.

## Ueberschreitende Formen.

**126.** Mit diesem Namen fassen wir dem vorhin Gefundenen gemäß (§ 120 Ende) diejenigen Formen zusammen, die aus der einen ihnen heimischen Kunst alleine nicht verstanden werden, sondern ein Mehreres über ihnen haben was sie anziehen und von ihm gezogen werden. Hieher gehören alle dramatischen Formen nebst ihren Unterabtheilungen und Seitenverwandten, überhaupt die dialektischen Totalwerke.

Das eigentlich Dramatische oder die volle Dramatik gehört der Wortkunst allein an (§ 98[2]); aber auch die sinnlichen oder realen Künste haben Theil am Dramatischen, indem persönlicher Satz und Gegensatz bei Durcharbeitung eines erstrebten Zieles — einer Willensaufgabe — im Lichtbilde nach ihrer oberflächlichen Gestalt, im Tonbilde nach innerlichem Gleichniß erscheinen können (§ 18). Die Kunst der Lichträumlichkeit wird dramatisch, wenn sie energisch bedeutsame Bewegungen kämpfender Personbilder in Höhepuncten die ein Vor und Nach verrathen, vors Auge stellt, daneben aber, was ihr an Wortdeutlichkeit fehlt durch historische Attribute — Kostüm, Architectur — und perspectivische Umgebung — Natur, Thiere, Gruppen ꝛc. — ersetzt oder vergütet. — Ihr gegenüber hat die Tonkunst den Vorzug des obwohl mit Schleiern umhüllten doch wirksamen Wortes, und überdem das fantastische Spiel der Instrumente, welches der perspectivischen Naturumgebung des lichträumlichen Bildes entspricht; daher ein übermäßiger Reichthum plastischer oder malerischer Decorationen für die Oper entbehrlich, ja oft störend ist.

Uebrigens neigt alles Dramatische zu Ueberschwang und Ueberschreitung, weil es dem erhöheten und verbreiteten Volksthum angehört das sich in totalen Kunstwerken des Errungenen freuen will; und daraus

ist erklärbar, wie im Drama nicht nur alle Künste in einander übergreifen sondern sogar aus dem Kunstgebiet herüber langen in die sogenannte Wirklichkeit, die Prosa des gemeinen Lebens. Daß ganze Menschen in totaler natürlicher Existenz auf die Bühne treten, daß Bäume und Häuser im Hintergrunde stumm mitreden: alle diese illusorische Wirklichkeit oder Wirklichkeits-Illusion, dem Drama einverleibt, trägt in sich einen Zug der Vermittlung, das poetische mit dem niederen realen Leben zu verbinden, und so als höchste Kunstform die Wirklichkeitsdichtung bauen zu helfen. Das ist die Vernünftigkeit in dem seltsamen Worte Gesammt-Kunstwerk: seltsam darum, weil dieses als neue Erfindung gepriesen und seine höchste Erfüllung der Zukunft zugewiesen wird, während in Wahrheit diese Erfindung sehr alt, und von jeher die Idee des Dramas gewesen ist. — Ungeachtet solcher Gesammtheit jedoch soll nicht eine trübe schlechte Mischung statt finden; denn gleich wie jedem Volk seine Muttersprache so gebührt jedem Kunstwerk sein heimischer Boden, der nicht aus allen möglichen Erdarten mit Feuer und Wasser zusammen geschweißt werden, sondern eben ein bestimmter Natur-Grund von bestimmter Atmosphäre sein muß; nicht bloß um verständigen Begreifens willen, sondern nach dem Grundgesetz alles Lebendigen, daß jedes ein Sonderleben sei, habe und bethätige. Nur so kann das Lebendige, sei es Thier Mensch oder Kunstwerk, leben und wirken, daß es ein Central-Eigenes bethätige, und so ist frühe erkannt, daß der schöpferische (geniale) Künstler seine eigene Sprache spricht, und sein Werk nur in dieser Sprache verständlich zu Tage bringt. (Tout véritable ouvrage de l'art naît avec son cadre ) Und dieß ist es, wodurch die griechischen Tragöden groß sind: daß sie nicht von jener schlechten Mischungs-Idee einer Gesammtkunst ausgingen, sondern innerhalb der eignen Kunst des Wortes das Dramatische vollgültig hinstellten, zu welchem alles Uebrige Außerpoetische sich accessorisch, accidentiell verhielt; und aus demselben Grunde sind Mozarts Opern die herrlichsten vor allen, weil sie in ihrer eignen Sprache das Dramatische heraus stellen; denn wenn auch andre Künste mit hinein spielen, und dem vollen Verständniß des musicalischen (gleichwie des plastischen) Dramas ein auswärtiges Wissen behülflich sein muß: so ist doch dieses Auswärtige eben nicht der Kern und die Eigenseele der mozartischen Werke. Man vergleiche, um deß inne zu werden, mit Mozart einerseits die materielle Characteristik von Lully und Wagner, anderseits die eben so materielle Schönheit bei Rossini und Meyerbeer. Mit anderen Worten: das Textbuch ist wie alles von außen her Wissen zum tieferen oder totalen Verständniß auch mozartischer

Opern zwar willkommen, aber nicht unentbehrlich: ein aufmerksamer scharfsinniger Hörer, sei er naiv oder gelehrt, wird des dramatischen Verlaufs eben so gewiß inne werden, wie die alten Athener ihren Aeschylus und Sophocles verstanden ohne Comödienzettel — dergleichen unserm Göthe verhaßt waren wie die Sünde, weil sie lehren, über dem Aeußerlich-Persönlichen das Innerlich-Persönliche, und mit ihm die wahre Kunstempfängniß zu verlieren.

Hier fragt sich nun, welcher Wortinhalt fähig sei in Töne dramatisch einzugehen. Die Wahl des Textes ist nicht gleichgültig [1], und die guten Werke dieses Gebietes sind nicht auf schlechten Wortinhalt gebaut. Der Substanz nach bieten sich der Tonkunst willkommen solche Texte, die einfach wahr und faßlich, also nicht verwickelt, den Verstand mit Räthseln betäubend, oder von ethischen Tendenzen und absonderlicher Gedankentiefe überfüllt sind. Der sprachlichen Form nach ist im Texte sowohl der äußerliche Wortreichthum als die bestimmtere Ausmalung des Einzelnen zu meiden, weil eben den Tönen obliegt diesen malerischen Reichthum aus ihrer eignen Kraft hervor zu bilden. Beides haben tüchtige Tonsetzer wohl erkannt, und deshalb gern mitgearbeitet an der Textfabrication; beides aber, Text und Musik, vollständig selbst zu arbeiten, scheuten sich eben die Einsichtvollsten, und sogar H. Carey, der poetisch und musicalisch Begabte, dem kleine Singspiele zu dichten und betonen gelang, gab seine größeren Operntexte Fremden zu componiren [2], weil im größeren Werk das Specifische desto concentrirter gehalten werden muß, wenn nicht das Ganze in Flachheit zergehen soll. Wer die Texte guter und anerkannter Musikdramen als: Glucks Iphigenie und Orpheus, Spontinis Vestalin, Mozarts sämmtliche, — ingleichen die biblischen Oratorien Händels, aufmerksam ansieht, überzeugt sich bald von der Richtigkeit jener allgemeinen Regeln, auch wenn er an sachlichen Einzelheiten oder an Nachlässigkeiten im Grammatischen und Rhetorischen Anstoß nimmt. So an der Oper aller Opern ist es zwar anstößig, daß der Poet so viel Triviales hat einfließen lassen: aber den eigentlichen Kern, nämlich die mächtige Gestalt des sinnlichen Heroismus im Don Juan, sein halbbewußtes Trachten nach ganz erfüllender Liebeslust, und die hieraus entsprungene tragische Verwickelung an der er zu Grunde geht — das hat da Ponte's Libretto nicht zerstört, sondern sehr anschaulich aufgebaut,

---

1) Vergl. Nieder-Rheinische Musik-Zeitung 1862 S. 378.
2) Siehe Chrysanders Jahrbücher 1863, 324. 346. 353.

freilich mit Mozarts Hülfe. Aehnlich verhält sichs mit dem Texte der Zauberflöte, dessen Trefflichkeit auch Hegel Aesth. 3, 203 anerkennt.

Von jedem dramatischen Inhalt aber fordern wir, daß er nicht nur gleich wie anderer künstlerischer Inhalt in sich gediegen, sondern auch groß genug sei um über die engere Sonderkunst hinaus zu wachsen und der höchsten, der totalen Kunstform würdig zu erscheinen; nicht jedoch in dem Sinne, als wäre um solcher Hoheit willen das Drama selbst als Gottesdienst betrachtet, was bei den Heiden allenfalls denkbar, innerhalb des Christenthums aber niemals anerkannt gewesen, und nur in mißverständiger Weise so gedeutet werden kann; das Richtige ist, einzusehen daß wie jede andere so auch die heilige Dichtung zu ihrer Höhe erwachsend eben damit auch zur höchsten Kunstform gelangen kann. Denn jede Dichtung und jedes Kunstgebiet kann denselben Weg gehen, also auch jeder Inhalt, weltlicher und geistlicher.

Weltliches und Geistliches ist nicht ursprünglich geschieden; kindliche Auffassung ist noch heute fähig, die große Gotteswelt sammt ihren Thaten und Leiden in einander zu denken, und den Kindern gleich auch der Mann, der fromme und künstlerische. Wenn aber mittelalterliche Volksdichtung, deren Spuren noch in unsre Tage dauern, den Heiland als körperliches Menschenkind ohne Anstoß auf die Bühne bringt und seine Passion als dramatische Dichtung aufzuführen wagt: so ist dergleichen Darstellung doch selbst katholischen Zuschauern nicht als Gottesdienst gültig, während Solches im heidnischen Griechenthum allerdings möglich war. Man kann diese umgekehrte Weltanschauung so fassen: im classischen Heidenthum war Kunst und Schönheit (gleichsam) Princip des heiligen Lebens; im Christenthum ist das Heilige Princip der Kunst. Und so verstehen wir, wie in der neuen Welt alles Schönheitleben im Heiligthum wurzelt und von da aus in die Welt eingeht, wie das deutlich bezeugt ist in bildender und tönender Kunst.

**127.** Das Musikdrama hat daher, wie es viele Zeugen und Forscher fast zur Gewißheit erhoben, an die Kirchenfeier anschließend seinen Anfang genommen, nicht als selbst liturgisches Glied, sondern als Mittelding zwischen Gottesdienst und Kunst. Die weitere Entwickelung, welche mit anderen Dichtarten verglichen verhältnißmäßig rasch von statten ging, ergab die Gliederung und Spaltung in die selbständigen Zweige geistlicher und weltlicher Dramatik, deren Unterabtheilungen Oratorium und Passion, ernste und heitere Oper. Statt jener sachlichen Eintheilungen nur ganz allgemein Ernst und Heiter gegenüber zu stellen, wie wohl einmal geschehen, ist richtig aber führt nicht weit, weil jene Gegensätze in

allen Dramen neben einander bestehen. Die übrigen Abtheilungen werden gleich anderen Form-Kategorien verschiedentlich erläutert, wovon nachher; hier sind zuvor die enger musicalischen Formen von Recitativ Arie Chor Instrumentale — in ihrem Bezug zum Dramatischen bestimmter zu erklären.

Die vorzugsweise dramatische Form des Dialogs, der sich aus epischen und lyrischen Bestandtheilen erbaut, geht in die Musik ein als Recitativ, Duo, Trio, Ensemble.

Das Recitativ, die schweifende Gesangform, die den Redeton übersteigt, aber den melodischen Abschluß nicht erreicht, ein Mittleres zwischen Gedankenwort und Tonbild, ist der richtige Ausdruck sowohl für epische Erzählung welche gleichsam aus dem Bereich des Wirklichen in die musicalische Sphäre erst eintreten will, als auch für äußerste Spitzen lyrischer Leidenschaft, die wiederum aus dem Kunstbereich zur bitteren Wirklichkeit hinüber geht. — Alle Arien, insbesondere aber Duette und Terzette, sollen dagegen voll ausgebildete Melodien sein, und zwar den höheren Liedformen angehörige, wogegen das einfache Lied als rein lyrisches Gebilde nur ausnahmsweise ins Drama eingefügt werden kann (§ 102). Während die Arie nebst andren Soli und Ensembles die persönliche Bewegung der Handelnden zum Inhalt haben, so bringen die Chöre allgemeinere Stimmen entweder des theilnehmenden Volkes oder unpersönliche idealen Inhalts, zuweilen vergleichbar dem altgriechischen Gebrauche in der Tragödie. — Alle drei vocale Formen werden durchgängig von Instrumenten begleitet, welche den persönlichen Gebilden zwiefache Ergänzung bringen: die Malerei der äußeren Umgebung von Ort und Zeit, und die Darstellung innerer Bewegung, die das gesungene Wort noch umgibt oder überschreitet; daher Gluck zu Orests Worten „In meine Brust kommt Ruhe wieder" unruhige Begleitung setzen konnte, weil Orest lügt (vgl. auch Chrysander Händel 2, 38). Das Instrumentale in seiner dreifachen Bedeutung als stützend füllend und überschreitend macht sich im dramatischen Gebiet aufs lebendigste geltend, indem es den Recitativen stützend Grundton und Schluß zeigt, den Arien die Fülle der Vor- und Nachklänge in Ritornellen beifügt, und in Ouverturen und Entre-Acten selbständig auftritt.

Diese Formen sind nicht gleichmäßig in aller dramatischen Musik vorhanden: die allgemeinsten mögen sein Recitativ und Arie, während das Instrumentale einigen Sätzen der älteren Passionsdramen fehlt, Chöre aber in neueren Opern selten sind. Uebrigens ist in diesen äußeren Formal-Umrissen das Geistliche und Weltliche nicht scharf geschieden, wie

man sowohl an den Italienern des 17. Jahrhunderts, als auch an dem individuell und subjectiv zeichnenden S. Bach gewahr wird, dessen Recitative z. B. in der Coffee-Cantate an manche andere seiner Motetten und sogar seiner Passionen nahe anklingen, während die Arien und Chöre beider Gebiete sehr fühlbar aus einander gehen.

Der Grund, daß die Recitative weniger abstechen, liegt in ihrer vermittelnden Weise, da sie zwischen Wirklichkeit und Tonbild den Uebergang bilden. Daher ist auch das Recitativ theoretisch viel weniger bestimmbar, indem es eine große Mannigfalt der Stufen zeigt von prosaischer Rede bis zu schwungvoller liedähnlicher Fantasie.

Die Italiener unterscheiden Recitativo secco und arioso (§ 89); jenes das trockene, redeähnliche, welches der prosaischen Rede nahe steht, um das Thatsächliche, Wirkliche vorzustellen, und bloß mit einem oder wenigen Instrumenten der Tonfestigkeit halber gestützt wird, so wie man sich auch der Griechen tragische Recitation vorstellen will; arioso dagegen wird das der musicalischen Form genäherte genannt, welches über der Wortrede ein Mehreres bringt was in die Schönheit hinein reicht. Wohlgeschulte Italiener sprechen das R. secco oder parlando in flüchtigem redeähnlichem Tone, der jedoch eine gewisse musicalische Höhe inne hält und die Sphäre der tönenden Kunst niemals gänzlich verläßt. Der wirkliche Redeton ist und bleibt verworfen, weil er die Einheit fühlbar stört, und der rhythmisch harmonisch gestuften Tonwelt eben so fremd ist, wie wenn über einem Farben-Gemälde wirklicher Rauch, Staub oder Wasser sich ausgösse. Mozarts Don Juan und Idomeneo haben in der Original-Partitur alles Gesprochene in Recitativo secco; die Zauberflöte und Entführung dagegen haben gesprochene Worte zwischen den Gesängen; man fühlt den Uebergang zwischen beiden immer als einen Stoß aus einer in die andre Welt (vgl. § 10). Man hat sich an solche Ausführungsart gewöhnt, und versucht dergleichen aus Noth zu entschuldigen, weil die in deutscher Weise breit gesungenen Recitative durch ihre Dauer und Bildlosigkeit ermüden: es ist und bleibt ein Nothstand, der als Noth empfunden, von künstlerischen Gemüthern bedauert, von unkünstlerischen verspottet und als Waffe gegen die Möglichkeit oder Berechtigung der Oper im Allgemeinen gerichtet wird. Kaum in ganz leichten flüchtigen Liederspielen oder comischen Operetten oder wiener Zaubereien mag man dergleichen Stöße harmlos ertragen, wo nicht tiefere Wahrheit sondern lustiges Lachen das Ziel der Kunstwirkung ist.

Wie aber das Recitativ nur vermittelnde, nicht kernhafte Kunstgestalt ist, so kann es auch ohne Nachfolge liebhafter Ariensätze nicht gut ertragen

werden; das Herz kann nicht dabei weilen; es wäre eher leidlich, eine Oper ohne Recitative als ohne Arien zu hören. Die Erfindung des sogenannten fortlaufenden Recitativs oder der sich endlos gebärenden Melodie ist ein Unding, sicherlich eine Aufhebung der Schönheit in dem Gebiete, wo die höchste Kraft der Sonderkunst erscheinen soll. Die kunstvernünftige Art unserer neueren Opern, in Recitativ und Arien gegliedert zu sein, soll ihren Anfang von Alessandro Scarlatti (1700) genommen haben. Ausführliche Belehrung s. in v. Dommer Elem. 225.

Umgekehrt darf man sagen, daß jede Arie, um in vollem Glanz des Lebens zu erglühn, am sichersten nach voran gegangenem Recitativ in Wirkung tritt, um die Höhe, die erreichte Verweilung nach dem Schwebenden zu sein. Diese höchst entwickelte Liedform malt das höchst persönliche Leben im Tondrama, an welchem wir den Handelnden als selbständiges Bild anschauen, zugleich aber als Handelnden mit vorwärts treibendem Gange, also daß die ächte dramatische Arie nur an ihrer Stelle vollgültig lebenwirkend, und nicht fähig sei als ausgeschnittenes Stück für Liebhaber zu glänzen, wie die sogenannten Bravour-Arien. Die künstlerische Bedeutung und Vortragsweise auch dieser Afterblüthen der Kunst mag anderswo untersucht werden, wo es gilt den Vortrag ethisch zu verstehen; hier nur so viel, daß unsere Zeit mehr Pflicht hat als irgend eine, zwischen dem vielsplittrigen Zerstreuungsleben wenigstens in der Kunst das Gefühl der Ganzheit und Einheit hoch zu halten, vor allen an den höchsten Kunstwerken, also niemals Stücklein und Bröcklein aus dem Drama zum Vergnügen auszulösen für sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

Duette, Terzette und Ensembles bringen außer dem Bilde der Handelnden auch das der Handlung. Von den Ensembles und Chören 2c. ist an dieser Stelle nicht weitläuftig zu reden, weil ihr Allgemeines in der Lehre von den einfachen Formen bereits mit enthalten ist, das Besondere aber nur an einer großen Reihe einzelner Werke darzulegen wäre, was der Geschichte angehört. — Dagegen bleibt uns übrig, die Arten des Tondramas zu untersuchen, und an classischen Beispielen anschaulich zu machen.

**128.** Das Oratorium ist die reinmusicalische Gattung des Tondramas, letzteres Wort im vorhin nachgewiesenen Sinne verstanden, wonach alles dramatische Wesen auf dialektischer Bewegung beruht, dialektisch ausgelegten Inhalt in der Kunst zur Anschauung bringt, wobei es gleichgültig ist ob wirklich Bühnenhaftes mit körperlichen Personen, oder nur ideale Persönlichkeiten vor die Seele gebracht werden. Man erinnert

sich des göthischen Paradoxon: er könne sich gar wohl ein Drama in Briefform vorstellen; treffender als dieses Paradoxon ist aber die Wirklichkeit bei Aristophanes, der in seinem vollkommensten Drama nicht nur die Wolken, sondern gar Wahr-Wort und Lügen-Wort persönlich-kämpfend aufstellt. Wenn aber gesagt wird: „das Drama erfordert Zuschauer" so ist das vollkommen richtig, sofern diese höchste Kunstform am meisten eines gegenbildlichen Volkes oder dialektischen Poles zum Künstler, bedürftig ist, aber doch nicht bloß sinnlich zu verstehen, als wäre ohne äußerliche Zuschauer kein Drama. Jedes nach seiner Art! Wo von einem anderen als dem eigentlichen Wortdrama Dialektisches prädicirt wird, da ist immer ideale Dramatik gemeint, die eben so deutlich vom Lyrischen und Epischen unterschieden ist wie diese unter einander; und so hat auch ein „Osterspiel in Personen gestellt" immer einen gewissen dramatischen Zug, wie unvollkommen auch die Kunstform sich gestalte, und wie weit auch das liturgische vom heidnischen oder weltsinnigen Drama abliege.

Weil Namen und Styl der mannigfaltigen geistlichen Dramen ungleich, und das Verhältniß der Arten unter einander schwer bestimmbar sind, so hat sich über ihre ästhetische Definition oder Rangordnung Streit erhoben, der nur auf historischem Wege wo nicht zu schlichten, doch aus dem Wege zu schaffen ist.

Die geistlichen Schauspiele vom Anfang des 14. Jahrhunderts, mysteria [1] genannt, an hohen Festtagen aufgeführt als Osterspiel Weihnachtspiel 2c. wurden in Melodien vorgetragen die anfangs nur wenig beweglicher oder bildreicher waren als die liturgischen Cantillationen, aber allerdings vom gregorianischen Typus sich allmälig entfernten und emancipirten.

Weit von jenen Mysterien abweichend in Form und Styl ist das um 1560 in Florenz erfundene Oratorium, benannt nach dem Betsaal, Oratorio, in welchen während der tanz- und sanglosen Fastenzeit sich geistliche Sänger zurück zogen um sich an geistlichen Reden und Gesängen zu erbauen. In den Mysterien war die dramatische Anlage, in den Oratorien der geistliche Inhalt in musicalischer Form das Wesentliche. Obgleich nun beide nicht im Verhältniß eigentlicher Geschichts-Entwicklung zu einander stehen, so findet doch eine geistige Succession zwischen beiden statt, indem das florentinische Oratorium, als Ersatz des alten

---

1) sei es weil nur Eingeweihete zuhören, Fremde ausgeschlossen sind, oder — was wahrscheinlicher — weil alle Thaten Gottes die da in Sang und Spiel aufgeführt werden, geheimnißvolle Wunder sind. Misterium von Ministerium Gottesdienst abzuleiten ist wunderlich und unbeglaubigt.

Mysteriums zu dienen bestimmt (vgl. Winterfeld: Gabrieli 2, 146—156 und Chrysander Oratorium ꝛc. 26), einen heiligen Inhalt nachbildlich besang, und nach Absicht und Vorstellung allerdings einen Hang zum Dramatischen in sich trug, daher es geschehen konnte daß derselbe Name stetig blieb bis in Schütz und Händels Zeit, um alles jenen älteren Formen Stammverwandte azione sacra — heiliges Drama — zu benennen. Da aber das florentinische Oratorium und das händelsche einander so unähnlich sehen wie die gabrielische und die beethovensche Sonate: so ist es natürlich nach den Merkmalen der Gattung zu fragen; weil indeß eine beiden gemeinsame Definition so gut wie unmöglich ist, so ist es billig die händelsche Art als die künstlerisch vollendete, ideal erfüllteste, für uns maaßgebende zu erachten, und somit — ohne sich durch Händels eignes Schwanken in der Namengebung irren zu lassen, als das Wesen des Oratoriums jene dramatisch musicalische Kunstform geistlichen oder höheren Inhalts anzuerkennen. Das älteste florentinische ward sogar auf der Bühne im Costum aufgeführt, den späteren Oratorien blieb nun dieser dramatische Grundzug, auch nachdem sie die Bühne zu schmücken aufgehört, innerlich eingeprägt, jedoch immer mit einem Ueberhang nach epischer oder lyrischer Seite hin. Vischers Aesthetik § 819 S. 1103 nennt das Oratorium im Allgemeinen episch-lyrisch, also alles Dramatische ausschließend; dieß kann damit begründet werden, daß inmitten der Chorsätze oft ein Erzähler auftritt. Aber das „Sagt er" macht doch nicht das Epos, so wenig wie die Weglassung des „Sagt er" sogleich dramatisch ist; man vergleiche Platos Gespräche die insgesammt philosophische Dramen sind mit Walter Scotts Romanen, die mit und ohne „Sagt er" doch immer episch bleiben. — Schwieriger ist es, einige Sonderbarkeiten gutzuheißen: das Chorsingen für individuell persönliche Worte, und das Singen entgegen gesetzter Inhalte z. B. Christen- und Heidenthums, aus dem Munde Eines Chores. Während wir für Letzteres nur die Entschuldigung der Noth geltend machen, sofern nicht Stimmen genug für zweierlei Chöre da sind: so ist das Erstere dagegen dem tieferen Kunstverstande begreiflicher, indem der Chor eine mystische Einheit darstellt so gut bei Menschenstimmen wie bei Instrumenten, außerdem aber dieselbe Inconvenienz in Aeschylus mithandelnden Chören stattfand, deren tief poetische und wahrhafte Wirkung erst dem spätgriechischen Rationalismus unleidlich ward, gleichwie unseren Rationalisten die persönlich handelnden Passionschöre. — Uebrigens hat das Nichtbühnenhaftsein auch andere nichtgeistliche Tonwerke den Oratorien beigesellt, weshalb nicht allein Händels Herakles Alexander Semele ꝛc. sondern auch neuerdings Löwes

„Sieben Schläfer“ Schumanns Peri ꝛc. den Oratorien zugezählt sind. Allen aber ist persönliches bewußtes Streben zu einem Ziele hin gemeinsam, auch in solchen Werken wo nicht historische sondern ideale Personen, prophetische Stimmen, allegorische Figuren wie in Aristophanes Wolken, Purcells Arthur ꝛc. die Handlung darstellen oder begleiten. In Händels Messias sind es Prophetenworte die die Handlung in den drei großen Akten verkünden und begleiten; in den Passionen treten als Interlocutoren bald Apostel und Propheten, bald Gläubige aus der Gemeinde auf, die Bilder der Handlung vorzubereiten und auszudeuten; diese Handlung selbst aber ist Christi Leidensgang, durch allen Widerspruch der Freunde und Feinde hindurchgeführt, wobei dann allerdings ein jeweiliges Uebergewicht epischer oder lyrischer Momente die Darstellung färben und den dramatischen Gang verhüllen kann.

Es ist nicht richtig, nicht groß genug aufgefaßt, wenn man die neue Gattung des händelschen Oratoriums aus den Hemmungen seiner künstlerischen Absichten ableiten will: er habe aus Ueberdruß am theatralischen Unfug und aristocratischen Weltgelüst, und weil den biblischen Texten der Eingang zur Bühne versagt sei, sich zu der neuen Form gewendet. Wie viel oder wenig dieses Aeußerliche ihn, den Helden und Künstler, berührt und gereizt haben möge, wird für die Form- oder Stylfrage gleichgültig erscheinen, wenn man erwägt, daß schon in seinen Jugendwerken Oratorienhaftes vorkommt, bevor Hemmung und Ueberdruß stattgefunden, und — was entscheidender: daß das Jugendoratorium Esther elf Jahre früher (1720) fertig war, ehe das Verbot es auf die Bühne zu bringen geschah, also nicht dieses Verbot seinen Styl beeinflußt hat. Vielmehr ist offenbar, daß sein Genius ihn inwendig längst dahin führte wo die Fülle seiner Gaben erblühen sollte, weshalb denn auch seine bühnenhaften Opern schon häufig solche Tonbilder bringen die über die weltliche Bühne hinaus wachsen, was u. a. durch Uebertragung einzelner Opernsätze in die späteren Oratorien bezeugt wird.

Nehmen wir nun, die Richtigkeit unsrer Auffassung anderem Urtheil anheimstellend, Beispiele aus den vollkommenen Werken dieser Gattung, so sind keine willkommener für Begriff und Lehre als Messias und Israel, beide auch darin vor allen händelschen ausgezeichnet, daß sie nur biblische Worte singen. — Der Messias — geschrieben 1741, 22 Aug. — 12. Septbr. — hat zum Inhalt die großen Thaten Gottes welche die Welt des neuen Bundes gründen, in drei Stufen oder Akten: Verheißung, Passion, Neue Welt. Der erste Theil enthält überwiegend Weissagungen aus dem gewaltigsten Propheten des alten Bundes, denen die erfüllte Pro-

phetie aus dem Evangelium antwortet; der zweite führt die Bilder der Passion, Erniedrigung und Erhöhung vor die Seele, in mehr mannigfaltiger Construction und schärferen Gegensätzen sich erbauend, von den Psalmen bis zur Apokalypse in großen Schritten wandelnd; der dritte zeigt die neue Welt, die Gemeinde der Heiligen, vorbedeutet in Hiobs Sehnsuchtlied, vollendet in dem Bilde jener Zeit, da Gott ist Alles in Allem. Der mittlere ist der beweglichste Theil, am meisten von dramatischem Leben durchzogen, obwohl die hier Handelnden nicht durchaus individuelle Personen sind, sondern die collectiv handelnde Gemeinde oder ihre hervorragenden Sprecher, gegenüber der heidnischen Widerwärtigkeit; wer im engeren Sinne persönlich recitirt, ist nicht ein gewisser, sondern der Prophet, in idealer Persönlichkeit abgebildet. Daß es sich so verhalte und vom Tonmeister so gemeint sei, merken wir in der weder rein thatsächlichen epischen noch rein innerlichen lyrischen, vielmehr immer und überall gegenwärtig zündenden und vorwärts dringenden Ausdrucksweise, die sich vornämlich an drei Stellen bekundet: im Chor „Er trauete Gott" den Vischer Aesth. 3, 1105, § 819 mit Unrecht fremdartig nennt; in der malerischen Heidenscene „Warum entbrennen die Heiden — Auf zerreißet ihre Bande"; endlich in dem Schlusse des scheinbar abschließenden Halleluja, welches jedoch im Rückblick auf die Prophetie des ersten Aktes mehr ein eintretendes Jubellied als die schließliche Erfüllung enthält, daher trotz seines gesättigten Characters noch eine Erwartung der Folge erweckt. Diese erwartete Folge ist Inhalt des dritten Aktes, der die älteste und späteste Prophetie zu einem Bilde der letzten Dinge zusammen faßt, wo das Amen mit seinem Sternenschimmer und Sonnenglanz überirdisch schön ausklingt.

Wohlgewählt und kräftig, in wohlerwogenem steigernden Zusammenhange, ist die Folge der Tonarten: im ersten Theile vom feuchtwarmen E moll zum männlich ernsten B dur; im zweiten emporsteigend vom dumpfen G moll zum freudig glänzenden D dur; im dritten zurück sinkend vom glühenden Schimmer des E dur zum frischen D dur, das die Stimmung des zweiten Schlusses bestätigt Wenn nun der Gang der Gesammt-Modulation I, Ouv. — III Fin., E moll bis D dur gegen die Gewohnheit Händels und Mozarts, Anfang und Schluß in gleichem Grundton zu halten, eine Ausnahme bildet: so ist das hier wohl erklärlich in dem weiten Gange vom Suchen zur Erfüllung, im Uebrigen aber auch der großen dramatischen Entfaltung Manches erlaubt, was im engeren Raume unerträglich wäre. — Die rationelle Verknüpfung der Tonarten ist im ersten Theil die sichtbarste, indem die meisten Einzelsätze quintweise (im Domi-

nant-Verhältniß) einander verbunden sind: E. A. D. G. D.—H.—G. D.—B, und nur die schärferen Gegensätze durch Terzverwandtschaft D. H.—D. B gezeichnet sind. — Im zweiten Theile treten bei den beweglichen Scenen der Erniedrigung und Erhöhung die Gegensätze schroffer auf: es sind die Tonart-Antithesen zwar niemals neuzeitlich-chromatische, aber der mildere Quintengang selten, der Terzfortschritt häufig, ja einmal ein Secundenfortschritt: G. Es. F. C. E—A. F. A. D. B. Es. C. G. D. — Der dritte Theil hat mindere Beweglichkeit und geht außer den Terz-Schritten in der Mitte den einfacheren Quintgang: E. A. D. B. Es. G. D. — In dieser Uebersicht ist der Tongeschlechter nicht erwähnt, um den Blick an die allgemeine Tonräumlichkeit zu fesseln; wer aber die Modulation nach Moll und Dur insbesondere betrachtet, wird wiederum Ursach finden sowohl in diesem, als in den mit großer Freiheit, aber eben so klarer Sicherheit geführten Modulationen der Recitative die besonnene Kühnheit des Meisters zu erkennen.

Daß ein solches Werk stückweise zusammengefügt sei, ist schwer zu glauben, da doch nicht allein dem tiefer sinnenden Künstler, sondern auch dem ungelehrten Kunstfreunde, je tiefer er sich hineinhört, desto gewisser die unzerreißliche Einheit von der kein Tüttelchen auszulösen, einleuchtend werden muß. Unserer zerstreuungsseligen Vielsinnigkeit ists eben ungewohnt, aber desto heilsamer, große Ganzheiten, Einheiten anzuschauen; und in allem öffentlichen Kunstwirken nur Ganze, nur Einheiten, wie sie der schaffende Künstler gedacht, zu bringen [1].

Das Oratorium Israel in Aegypten, drei Jahre vor dem Messias geschrieben, hat weniger offenbar dramatischen Gang, vielmehr epische und lyrische Massen gesondert, so daß hier die Kategorie des Dramatischen auf den ersten Blick unanwendbar scheint, da dieses ja nicht in einer losen Folge trüber Mischung, sondern in überschreitender Durchdringung der einfachen Formen sein Wesen hat. — Während im Messias die persönliche Nähe des erschienenen Heilands das Grundlegende ist, so ruht dagegen Israel auf allgemein volksthümlichem Grunde. Moses und Mirjam treten wohl persönlich, aber nicht eigentlich handelnd auf; vielmehr ist es das ganze Volk, das unter des Helden persönlicher Führung die Handlung vollzieht, aus den ägyptischen Drangsalen hindurch zu bringen zur Freiheit, und das Errungene in dem Dank- und Siegesgesang des

---

1) Ausführliches über diese innerlich unlösbare Einheit s. Neue Zeitschr. für Musik 1839 September.

zweiten Theiles feiert. Schon die gewaltigen Doppelchöre, welche an die Responsorien der Carawanenfahrten und der Psalmen-Parallel-Verse erinnern, haben einen Anklang an das was weder episch noch lyrisch, sondern nur selbstthätig handelnd zu denken ist; dazu kommt die nachahmende Malerei in vielen Chören, gleich als ob sie zugleich handelten und sängen; ein ähnlicher mystischer Proceß wie ihn, aber minder ergreiflich, der Chor im dritten Akt des zweiten Faust vollzieht (Göthes W. 41, 206), indem er die Umwandlung des griechischen Palastes in gothische Burghallen die das Auge sieht, zugleich besingt, als Theilhaber an That und Leid im Drama. — In Händels Israel nun sind die malerischen Chöre klar genug in gegensätzlicher Thätigkeit fortschreitend: die Last des Volks, die Plagen Aegypti, der Auszug, der Untergang Pharaos werden als gegenwärtige vor das Auge der Seele gestellt, so daß Hörer und Sänger in Mitleidenschaft gerathen auf eine Weise, die nur dem tönenden Kunstwerk erreichbar ist. So u. a. die treffliche Malerei der Finsterniß, die dem sichtbaren Gemälde nur unvollkommen gelänge, ist hier in den leisen dumpfen Klängen voll Irrsal vorgestellt, gleichwie der Gewitterregen der auf der Leinwand nur schmierig aussieht, in Haydns Jahrszeiten und Beethovens Pastoralsinfonie uns schaurig und wirklich umfängt. Die Folge der Tonarten Cm. Gm. Es. B. C. Cm. Am. D. Em. (phryg.). Es. B. Cm. im ersten Theil zeigt C moll als Anfangs- und Schlußton, während im zweiten Theil C dur hindurch waltet. Die zwischen stehenden Tonarten sind im ersten Theile dreimal secundenhaft fortschreitend, also in energischer Spannung gegen einander, eine Stellung die Händel seltener hat als Bach und Beethoven; innerhalb der Einzelsätze herrscht mehr noch als im Messias die Stetigkeit der Tonart vor, mit einfachster Bewegung nächstverwandter Töne, so daß der melodischen Kraft contrapunctirter Menschenstimmen das Hauptgewicht zufällt. Der zweite Theil begleitet den herrlich prangenden Lobgesang mit lebhafterer Bewegung, und hat freieren Tongang: a moll d m. E. f. C. . . a m. G. D. . . e m. E. während das einfältig klare C dur Anfang Mittel und Ende umfaßt.

Neben diesen höchsten Tonwerken [1] stehen die Passionen, von Einigen als Unterabtheilung der Oratorien angesehen, nach Anderen aus dieser Reihe gänzlich ausgeschieden, weil ihre Idee nicht auf künstlerischem sondern liturgischem Grund beruhe. Offenbar ist nun allerdings, daß die Passionen im Stoffe und in der Anwendung auf bestimmte Kirchenzeit

1) Außer den vorhin genannten Gelehrten sind bezüglich der Geschichte des Oratoriums nachzulesen v. Dommer Elemente S. 246—253 u. Jahns Mozart 1, 320.

mehr gebunden, daher der freien künstlerischen Dramatik weniger zugethan sind als die übrigen Oratorien; eben so gewiß aber ist daß sie in Gattungs-Verwandtschaft stehen, weil nicht nur der Wort-Inhalt sondern auch die persönliche Handlung beider Arten sehr ähnlich ist. Unähnlich ist dagegen die Anwendung der mimischen Malerei, die in den älteren eigentlich liturgischen Passionen fast ganz zurück tritt, in Bachs Passionen aber gewaltig wirkt, wie u. a. neben den Judengesang: Laß ihn kreuzigen — das Schlangengeflüster der Flöten so schauerlich bethörend hinein tritt.

128ª. Nun haben wir uns vorhin bereits überzeugt, daß die verschiedenen Kunst-Style nicht nach den ethischen Tendenzen der Kunstwerke zu bestimmen sind, indem ja die allgemeine Formung oder Erscheinungsweise weltlicher und geistlicher Inhalte zu Anfang beinahe ununterscheidbar waren in einer uns heute ungewohnten fast unglaublichen Weise. — So gewiß nun ferner Rechnen immer Rechnen bleibt, und Philosophie immer philosophisch redet, stehe sie nun auf christlichem oder heidnischem Grunde: so gewiß bleibt auch die Kunst immer was sie ist, gleichweit von Natur und Wirklichkeit, von Philosophie und Handwerk unterschieden. Alles Musicalische also in und außer der Kirche — Recitiren und Singen, Spielen und Psalliren, Kirchengesang und Lied auf der Gasse — gehört dem Reiche der Kunst, der Ueberwirklichkeit an, und kann diesen Kreis nicht verlassen ohne sich selbst aufzuheben. Der Unterschied von Geist- und Weltlich läßt sich also nicht aus äußeren Merkmalen, nicht aus Tendenzen Acteurs Local ꝛc. ableiten (wie u. a. Coussemaker thut drames liturgiques, Introduction p. VII.), und nicht hieraus ist die Richtschnur zu entnehmen über das was in der Kunst kirchlich oder unkirchlich heiße: vielmehr wird die innere Formung, der sogenannte Styl mit seinen einst beliebten Gliederungen in Erhaben und Anmuthig, Naiv und Sentimental, Feierlich und Lustig ꝛc. den Unterschied begründen. Diese Gegensätze sind Psychologeme (psychologische Lehrsätze, Ergebnisse) die eine Zeit lang im Schwange waren, und wo nicht die Sache erschöpften doch den Lebenspunct fühlten und träumend berührten. Den schwierigsten Punct, daß nämlich jene gegensätzlich gedachten Psychologeme nicht auf Einer Bahn liegen, indem sie theils die Objecte theils die Auffassungsweisen betreffen, somit einander oft kreuzen, lassen wir vorerst unerörtert.

Erhaben und Anmuthig sind die Hauptgegensätze, an welche die Nachfolger Kants die Styllehre der Kunst knüpften: erhaben sei, was über die gemeine Welt erhoben den Menschen durch Größe — räumlich

zeitlich geistig — überwältige, daher eine gewisse Unnahbarkeit der Anschauung trage und fordere, dergleichen etwa das Anschauen eines Ueberweltlich-Fremdartigen hervor rufe; anmuthig dagegen, was des Menschen Seele nahe berühre, seinen Muth anmuthe, liebreiche Sehnsucht wecke. — Kant selbst stellte (Kritik der Urtheilskraft § 20 — vgl. Hegel Aesth. I, 467) dem Erhabenen das Schöne gegenüber, wo dann der Gegensatz mehr verstanden wird im Sinne von Sittlich und Sinnlich, oder Uebermenschlich und Menschlich. Spätere Kantianer faßten das Schöne als Vermittler zwischen Erhaben und Anmuthig, das an beiden theilhabe, indem es sie überschreite und versöhne: Schön sei das in der Form Vollendete, welches zugleich über und in der Wirklichkeit stehe. Hiermit ist der moderne Sprachgebrauch eher einverstanden, insofern Schönheit das Wesen aller (schönen) Kunst ausmacht, daher seitdem alle übrigen psychologischen Wirksamkeiten die auf dem Gebiete der Kunst sich ereignen, als Einzelfärbungen des Grundbegriffs „Schönheit" verstanden werden.

Naiv und Sentimental ist seit Schillers berühmter Abhandlung allgemeiner bekannt und einstimmiger verstanden als Gegensatz des Thatsächlichen und Empfundenen, was man später mit Objectiv und Subjectiv klarer zu machen glaubte. Das schlagendste Beispiel, der homerische und schillersche Hektors Abschied, in deren erstem Wirklichkeit, im andern Widerschein der Wirklichkeit den Herzschlag ausmacht, gibt uns wenigstens ein Bild von Einfalt und Vielfältigkeit oder wirklicher Liebe und Gedanken-Liebe, die an Ueberfülle des Wirklichen krank ist. Immer bleibt es schwer zu sagen wo die größere poetische Wahrheit wohnt, zumal die Menschen aller Zeiten Lüge und Wahrheit besessen haben; in unserer Kunst am schwersten, wo Schein und Widerschein unlöslicher gebunden sind als in den anderen Künsten.

Am leichtesten würde sich der dritte Gegensatz, von Feierlich und Lustig, im Gebiete unsrer Kunst erläutern lassen. Nicht bloß durch Langsam und Schnell, oder Größe und Kleinheit der Maaßverhältnisse, obwohl diese beiden an jenem Gegensatze mitwirken; das Tiefere ist wiederum die Seelenthätigkeit, welche sowohl schaffend als empfangend in den Gestalten ruhiger Fülle ein Feierliches empfindet, in leichtem beweglichen Springen dagegen Lustiges wahrzunehmen gewohnt ist. Allerdings sind diese beiden offenbarer und ihre Scheidung deutlicher, und daher scheint hier am meisten der Gegensatz des Geist- und Weltlichen zu beruhen, wie aus dem Beispiel eines Chorals und Tanzes ersichtlich, deren keines dem andern ähnliche Factur ertragen würde; denn wo nur je ein Melisma aus lustigem Liede ins Kirchenlied übertragen ist, da ist es eben

immer durch die Factur in Rhythmus und Tempo, meist auch in harmonischen Stellungen, innerlich umgewandelt.

Diese psychologischen Kategorien bezeichnen also zugleich äußere Formung und innerliche Auffassung; denn erhaben heißt nicht bloß das Groß Seiende sondern das als Groß Empfundene, und so auch die übrigen: eine Wechselbezüglichkeit die unter allen besonders die tönende Kunst klar stellt, so sehr daß man sogar gewisse Zeiträume hat bezeichnen wollen als erhabene, anmuthige, schöne ꝛc. Styl-Periode z. B. der italischen Musik. Da jedoch dieselben psychologischen Wirkungen und Aeußerungen in allen Zeiten verborgen liegen, nur in den Zeiten breiterer und tieferer Bildung zu größeren Kunstwerken gleichzeitig verwandt werden: so erscheint es räthlich, eben bei der dramatischen Kunst ihrer besonders zu gedenken. Es kann gefragt werden: Wie geschieht es, daß in Tönen Erhabenes und Liebliches, Feierliches und Lustiges dargestellt wird? Die Antwort: durch Tonmalerei, eben so oft verspottet als vertheidigt, wird hier am einfachsten zum Ziele führen; denn in ihr ist ja das eigentlich Mimetische, Leben-Nachahmende, dessen die dramatische Kunst bedarf, bereits enthalten.

Wunderlich genug ist jene noch nicht ganz erstorbene Feindschaft gegen die Malerei in der Musik, der doch A. B. Marx in seiner schönen Jugendschrift längst die richtigen Wege gewiesen. Wer noch heute daran Anstoß nimmt, hat nicht bedacht, daß jenes Wort ein Gleichnißwort ist so gut wie andre, die für berechtigt gelten: denn „bewegte Bilder, schreiende oder abklingende Farbentöne, heraus tretende Figuren“ u. dergl. sind eben so uneigentlich und eben so anerkannt verständlich wie die „Malerei der Töne“. Ganz mit Recht trägt man solche Gleichnißworte von einem Sinne auf die anderen Sinne hinüber, und erleichtert die Terminologien, wenn man Anschauung des Auges Ohres Sinnes Gefühls ꝛc. Schilderung in Worten und Farben sagt und Aehnliches. Es überschreitet also die Musik ihre „Befugnisse“ nicht im mindesten, wenn sie malt; nur thut sies freilich nicht mit schweinernem Pinsel und chinesischer Tusche. Bildet aber der Ton ein Flöten Zischen Heulen Wogen Brausen ꝛc. der Natur mit seinen Mitteln nach, gleich wie das Farbengemälde die Lichter und Finsternisse, Tiefen und Höhen, Wogen und Zacken: so ist in beiden die „Berechtigung“ doch wohl gleich. Unrichtig ist die Nachahmung nur, wenn sie an das Sinnliche verhaftet bleibt, dem Geiste keinen Spielraum und Widerhall bietet. Rechte Tonkünstler haben die Tonmalerei nur geistig verstanden, das heißt: das Werden und Wirken des Erscheinenden in die empfindende Seele zu pflanzen, seelhaft zu machen versucht; also wo es etwa des Frosches bedarf wie in Händels Israel, nicht den Frosch ge-

malt oder quaken lassen, sondern die wunderlichen Sprünge des Sumpfgethiers gleichsam menschlicher Auffassung eingeordnet; und so ferner im Israel: der Hagelchor malt im Wetter-Geprassel die Angst der Fliehenden; der Mücken- und Läusechor stellt in herrlichem Bilde gegen einander die Stimme von oben die das Leid sendet, der Menschen zagendes Wundern und Zögern, und instrumental hinzutretend das unheimliche Kitzeln und Flüstern des Ungeziefers. Wallende Tonformen gemahnen an Wasserwogen, schweifend gezogenes Heulen in großen Intervallen kann Gewitter-Stürme malen, wie in Haydns Jahrszeiten und Beethovens Pastorale. Treffende Bemerkungen hierüber finden sich in Ad. Kullaks Schrift „Das Musicalisch Schöne" (Leipzig 1858 S. 109—122) welche Hanslicks gleichnamige Schrift nicht durch Wissenschaftlichkeit, aber durch künstlerische Empfindung überwindet.

Malerei ist Nachahmen, aber Mimesis in Aristoteles Sinne, welches ein Nachahmen bedeutet, das ein Mehr enthält über die Wirklichkeit hinaus. Dieses Mehr, wie allem Transcendent-Künstlerischen anhaftend, gehört auch der Tonmalerei, nach der Seite des Unsäglichen hin; denn wie sehr auch jene Tonbilder ihre Tendenz erfüllen mögen: dem Unbekannten der vom Text nichts weiß, werden sie doch mehrdeutig sein, wie sich jedermann überzeugt, der Liszts und Wagners Commentare zu Egmont, Coriolan, Sinf. 9 u. s. w. mit seinen eignen Herzenserfahrungen vergleicht, worüber s. § 97. Aber es kommt auch nicht darauf an daß die Tonbilder ein Dieses, eine einzelne Wirklichkeit zeigen, was sie so wenig vermögen als andre Bilder; auch das deutlichste Farbenbild malt nicht Gedanken, und so waltet auch hinter der Wortrede noch ein Mehreres, das Unsägliche. Das Beste am Gedicht ist, was nicht zu malen und singen ist, das Beste am Gemälde, was niemand sagen kann; das Seelenschöne des Tonwerks ist Darstellung eines Unnachahmlichen, eine Eigengabe von unbeschreiblicher Istigkeit (§ 36), erhoben aus dem dunklen Reich der Mütter, nicht Begriffe sagend, aber Gedanken hegend und fruchtend.

Zu dem was § 36. 40. 61. über die malerische oder mimetische Bedeutung der Harmonien, Intervalle und Tonschritte gesagt ist, mag hier einiges Ergänzende hinzu treten was die dramatische Kunst angeht. — Das Malen der Leiblichkeit, dieses Echo der Natur, gehört besonders den Instrumenten zu, weil diese in sich minder Seelhaftigkeit als körperliche Klangfarbe enthalten; die tiefere Mimesis, eine Nachbildlichkeit von urbildlichem Werthe, ist des Menschengesanges vorzügliche Schönheit. Gemein sind beiden die natürlichen und geistigen Elemente der Ton-

bildlichkeit; aber mitten in dieser Gemeinsamkeit wirkt und waltet ihr Unterschied, indem alles Instrumentale geistig gebundner, mechanisch freier erscheint, dagegen alles Vocale mechanisch beschränkter die Freiheit der Seele desto urbildlicher vorstellt. Deren volle Vereinigung vollzieht nun die dramatisch entwickelte Tonkunst, indem sie Kunstwerke hinstellt von selbständiger Freiheit, in denen *Λόγος* und *Μορφή* = Idee und Gestalt, auf tönende Weise durch *Μίμησις* und *Ῥυθμός* = Darstellung und Ebenmaaß, rhythmische Darstellung — zu einem Totalbilde in Eins gebildet werden.

Wenn es in speculativen Darlegungen heißt: die Oper sei lyrisch, oder romantisch, oder dramatisch-lyrisch, so bedarf es dabei noch besondrer Erläuterungen außer den allgemein ästhetischen. Denn Lyrisch ist ein Prädicat, das in gewissem Sinne aller Musik zukommt; Romantisch aber, möchte ein Literarhistoriker sagen, seien doch die leichten Liederspiele, Operetten u. s. w. nicht zu nennen. Gehen wir aber von dem in den Schulen angenommenen Begriffe des Romantischen aus, wonach es sei die subjective Darstellung der Innerlichkeit die ihr Wesen habe im freien Schweifen und Ueberwallen der Seele, gegensätzlich der thatsächlichen Natürlichkeit des Griechenthums: so wird sich der allgemeine Ausdruck einigermaaßen rechtfertigen, daß alles Musicalische wie lyrisch so auch romantisch zu nennen sei. Wird nun umgekehrter Weise gesagt (Hegel Aesth. 3, 134): „der Grundton alles Romantischen ist lyrisch musicalisch, die gesammte Romantik, auch epische und dramatische, ist von diesem Grundton umhaucht" — so ist das wohl bestätigend, aber nicht hülfreich zum Aufschluß des modernen Opernwesens. Wir eignen uns aus jenen Theoremen nur dieses an, daß die Oper, ein Kunstwerk aus dem Bezirk des romantischen Reiches, ihrer eingebornen Natur gemäß das Dramatische mit Hervorhebung lyrischer Momente darzustellen habe, wobei jedoch die eigentliche Lyrik der einfachen (monadischen oder strophischen) Liedform als ungehörig zu meiden ist vgl. § 102.

**129.** Mehr aufschließend ist die Lehre der Geschichte, worin Chrysander (Molltonart ꝛc. S. 29) einen Einblick gewährt: wie die Oper, aus der schwülen Luft die von Mittag wehte, heraus geboren, an die lustsinnigen Hoffeste welscher Fürsten geknüpft, in mythologische Seelenverwirrung gerieth, und seitdem während des weltgeistlichen Zeitalters dem Kirchlichen immer mehr entfremdet endlich ein Leben gestaltig vorführte, das dem Heiligen in bewußter Feindschaft gegenüber stand. So tritt auf der Höhe der subjectivsten Kunst der Gegensatz von Heiligkeit und Lüstlichkeit am offenbarsten hervor: nicht augenblicklich, nicht überall, nicht so

als wäre alles Opernwesen von Haus aus teufelisch geworden; — aber nirgend ist die Menge der seelenverderblichen Werke neben den heilsamen so zahlreich wie auf dem Felde der Oper.

Indeß waren es nicht allein höfische, sondern auch allgemein volksthümliche oder historische Einflüsse die zu jenem Umschwunge der Tonkunst wesentlich mitwirkten. Daß damals verneinende und bejahende Kräfte gegen einander traten, ist nicht das Merkwürdige, weil solche Kämpfe die Lebenskraft jedes Zeitalters ausmachen: das Besondere ist, daß aus dem Kampf zwischen Rationalismus und Pietismus, zwischen vereinzelnder Subjectivität und historischem Volksthum, als bejahende Frucht hervor ging die Verinnigung der Humanitäts-Idee, welche den ursprünglich evangelischen Gedanken vom priesterlichen Volke nun auch der Weltbewegung einzuverleiben als ethisches Ziel hinstellte. Wiefern nun in solche Zeitrichtungen die Tonkunst verflochten wird, ist aus den früheren Betrachtungen (§ 10. 11. 17. 18. 35 rc.) begreiflich; die neue Gewalt der nun erst weltheimisch werdenden Tonkunst wird aber sichtbar nicht bloß darin, daß seitdem zu aller höchsten Festfreude die Musik unentbehrlich, sondern weit mehr darin, daß sie von dem dramatischen Zuge, der die letzten Jahrhunderte kennzeichnet, angezogen wird, und auf dieser neuen Bahn sowohl der modernen Dramatik voran eilt, als ihre tiefdringenden bald heilsamen bald gefährlichen Wirkungen auf das Ethos des Zeitalters zu äußern beginnt.

Weitere Ausführung des Gesagten der Kunstgeschichte überweisend lassen wir uns jetzt genügen an einer Uebersicht der historischen Hauptmomente. — Die opera seria und opera buffa der Italiener, die opéra héroique und comique der Franzosen, das deutsche gemüthliche Liederspiel nebst den späteren ernsten heroischen und fantastischen Zauberopern — alle diese Arten lassen sich gewissermaaßen dem ältesten Gegensatz von Tragödie und Comödie unterordnen. — Uebrigens tritt hier ungeachtet der weltheimischen Neigung der Musik eben so entschieden ein volksthümlicher Unterschied hervor, den die letzten 150 Jahre gesteigert haben, und der nur in dem Genius Mozarts gemildert, vermittelt ist. Es scheint jedoch, daß je höher der Menschen Gedanken und Kunstwerke sich über das natürliche Volksthum zu erheben trachten, desto tiefer die Geistnatur des Eingebornen, die innerste Volks-Seele ans Licht tritt; und wenn Shakespeare wie Mozart die höchsten Dramatiker allgemein menschlichen Werthes sind, so bleibt dennoch in dem Herrlichsten was sie geschaffen der Britte und Deutsche spürbar und fühlbar, wie von Landsleuten und Ausländern bezeugt wird sobald sie ihrer eigensten Kunst-Ideale bewußt werden.

Die italienische Oper des 17. Jahrhunderts, in Florenz als Wiedergeburt der antiken Tragödie entstanden, zugleich von Einwirkungen des geistlichen Fastnachtspiels — azione sacra — berührt, nahm aus heidnischen Mythen den Stoff, welchen sie durch redenden Vortrag mit untermischten Chören von volksthümlichem oder allegorischem Inhalt dramatisirte. Das Recitativ waltete vor, ariose Sätze waren anfangs nicht vorhanden; erst seit Alex. Scarlatti (1659—1725) treten die fortschreitenden und weilenden Theile als Recitativ und Arie (aria = Lied) aus einander. Den Italienern sowohl jener als späterer Zeit ist eigenthümlich das Halten an typischen Kunstgestalten — Characteren Formen und Stoffen — was sie von den sonst geistverwandten Deutschen wesentlich unterscheidet. Ihnen ist ein allgemeiner Schönheitssinn eingeboren der alles was sie leben und schaffen umfließt; dem Deutschen ist diese Schönheits-Atmosphäre nicht so von Haus aus mitgegeben, aber er sucht und findet sie auf tieferem und verborgenerem Wege, und prägt jedem Einzelwerk mehr die Sonderseele ein, welche nicht „Repräsentant der Gattung", nicht typisch, sondern einzig gestaltet ist.

Die französische Oper des 17. u. 18. Jahrhunderts stammt aus der italischen, geht aber bald ihre eigenen Wege, hauptsächlich durch die Hoffeste und die Gelüste der vornehmen Welt veranlaßt zu Darstellungen von zauberhaft glänzender aber zugleich mehr dramatischer Form. Der Franzose ist von Natur weniger künstlerisch als der Deutsche und Italiener; dafür ist ihm ein Talent drastischer Darstellung inne wohnend, das selbst schwächeren Dichtungen namentlich dramatischen, einen Glanz verleiht, der den Zuschauer anzieht und zur Mitleidenschaft bewegt. So hat die minder schöpferische als ordnende und wirkende Kraft französischer Dramatik den größten Einfluß auf die Fortbildung der Oper geäußert, wobei dann der französische Geist seine zwischen Romanen und Germanen vermittelnde Natur (welche E. M. Arndt in seinen Vergleichenden Völker-Geschichten zornig liebevoll verkündet) hier aufs schönste bewährt.

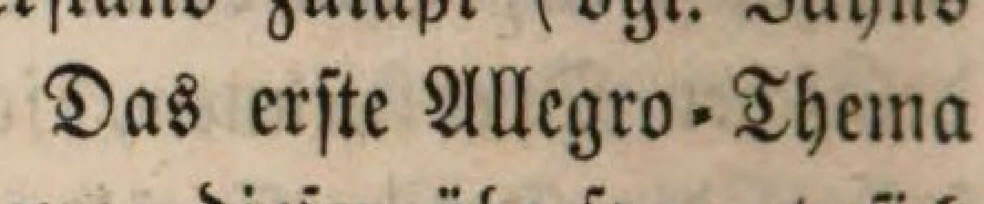
Die deutsche Oper des 18. Jahrhunderts soweit sie ein eignes nicht von außen her empfangenes Leben führte, knüpft an das Lieder-Spiel an, womit dasselbe gesagt ist wie „Lyrisch-Dramatisch", also das eigenste Wesen des musicalischen Dramas. Daß jenes Lieder-Spiel der französischen Operette nahe stand, und später aus ihm die kleineren Nebenarten — der wiener Zauberposse ꝛc. hervor gingen, ist geschichtlich; einen vollständigen Geschichtsgang aufzuweisen ist bisher nicht gelungen, weil die deutsche Oper von Keiser und Händel bis Mozart und Weber keine ununterbrochene Succession aufweist, vielleicht auch deshalb, weil die deutsche

Kunst gleich der altgriechischen an jedem Puncte individuell gleichsam von vorn anfangend erscheint, so daß eine fortlaufende Entwickelung typischer Formen seltner nachweislich ist, wie denn auch ein längeres Zusammenhalten stetiger Kunstgenossenschaften und Kunstschulen weniger in als außer Deutschland stattfindet.

129². Wie wir vorhin die Beispiele der hohen Instrumentalmusik vorzüglich aus Bach und Beethoven, des Oratoriums aus Händel gewählt haben, weil sie die vollkommenen Muster, und allen Kunstfreunden geläufig sind: so sei uns für das dramatische Gebiet Mozart musterhaft als der einzige Künstler, dem das Hohe und Niedere, Leichte und Tiefsinnige in reine Schönheit zu fassen gelang, und der das Erbe einer reichen Vergangenheit nicht nur im Herzen bewahrte, sondern mit neuen Gaben mehrte zum Denkmal für alle Zukunft. Denn Alles was in volksthümlicher Heiterkeit, tragischer Hoheit, mährchenhaften Wundern die Vorzeit bühnenhaft gesungen, das war wo nicht gedächtnißmäßig oder gelehrter Weise doch dem Gehalt nach in seiner Seele gegenwärtig, und alles gelang ihm neu-eigen zu gestalten, vermöge der Allseitigkeit seiner Künstlernatur, die in harmonischer Naturanlage begründet, aber durch ernste sittliche Arbeit befestigt war. Will man Idomeneo als Beispiel der heroischen oder französischen, Don Juan oder Figaro der italischen, die Zauberflöte der deutschen Oper nennen, so ist solche Parallele nicht unberechtigt, insofern die Ergebnisse älterer Kunst mit eingewebt erscheinen; übrigens ist, wie sehr auch Scarlattis Händels Glucks u. a. Muster vorgeschwebt haben mögen, von Entlehnung geringe Spur, vielmehr Mozart ganz mit eignem Maaße zu messen, weil ein neuer, der deutsche Ideengehalt seines Zeitalters hinein gegossen ist.

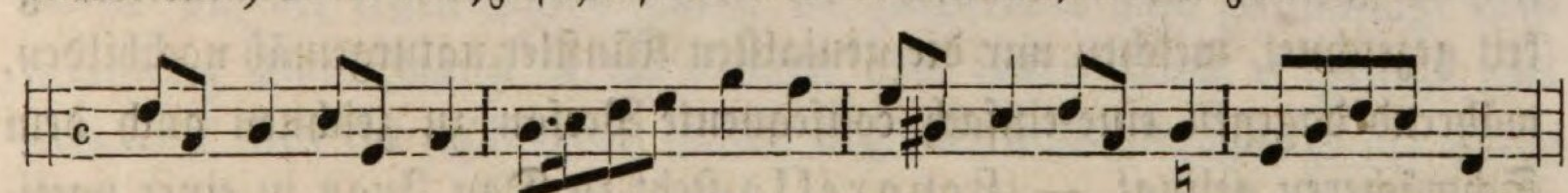
Vor allen gilt dieß von Don Juan. Sein Thatinhalt beruht auf der deutschen Vorliebe für excentrische Naturen, denen der Uebermuth nicht als Schande, sondern als Siegel der Ehren gilt; ein Uebermuth der sich nicht als nackter Frevel, als *ὕβρις*[1] gegen alle göttliche Ordnung ausspricht, sondern als Ueberkraft die dem Sittlichen nicht feind, aber vom Sittlichen in wilder Schwingung abgeschweift ist. Die bekannte Darstellung E. T. A. Hoffmanns (in den Fantasiestücken Th. 1) geht von

1) Die Griechen nennen *ὕβρις* als Quelle aller Sünden, und loben das *Μέτριον*, *Μηδὲν ἄγαν*, das selbstbeschränkende Maaßvolle als Quelle guter Sitte, während das germanische Heidenthum, dessen Herzschlag tief in die Christenheit hinein schlägt, die Worte übermüete recken, Ueberkraft, Uebernatur als Ehrenworte nimmt, und diese Ausschweifung über das Natürliche hinaus dem deutschen Character poetisch eingeprägt bleibt, während Mäßig, Mittelmäßig als das Mindere gilt.

solcher Grundlage aus, thut aber auch ihrerseits Uebermüthiges, wenn sie Don Juan als einen gefallenen Engel darstellen will, der nicht erlangt was er sucht und darüber zum Teufel wird. Die mancherlei Versuche eine poetische Idee aus dem Opernsujet abzuleiten, beweisen nur die tiefe lebensreiche Schönheit dieser Erz-Oper. Man braucht jedoch nicht Fremdes herbei zu ziehen, auch nicht die übrigen Personen um des Helden willen sittlich herab zu setzen, um aus da Pontes Libretto und Mozarts Tönen abzunehmen, wie ein sinnlicher Heroismus durch sittliche Mächte zu Falle kommt; nur nicht im Sinne lehrhafter Moralitäten, sondern in kühnen Lebensbildern. Don Juan ist sich seiner Tollheit halb bewußt, wenn er in seinem dunklen Drange nach ganz erfüllender Liebeslust die tragischen Verwicklungen herbei führt an denen er zu Grunde geht. Die Ouverture führt in die Handlung ein durch Bilder des Schauers und der Lust, in dunkelhellem Glanze den Ereignissen voranklingend und so Anfang und Ende prophetisch verknüpfend: Harmonien wie aus unbekannter Ferne umfangen uns, wunderlich fremde Tongänge an Kirchen-Töne mahnend winden sich hindurch; als das Tonbild sich zur Höhe erheben will, versinkt es und räumt vor völligem Abschluß dem anderen Bilde seinen Platz, welches die gegentheilige Gemüthsstimmung des Helden anschaulich macht, in so klaren Zügen daß es schwerlich Mißverstand zuläßt (vgl. Jahns Mozart 4, 364. — Krügers Beiträge 160). Das erste Allegro-Thema beginnt mit dem standfesten Grundton Unisono, dieser überspannt sich selbst als übermäßige Prime, diese strebt fort in rückgängig gehemmten Sprüngen, wild neckisch doch gesenkt heimkehrend in den Grundton, um von hier aus in kriegerischen Rhythmen mit Trompeten emporglänzend abzuschließen (T. 1—8); darin fühlen wir des Helden Gemüthsart: Kraft, Ueberspannung, üppige Frische, Hin- und Wieder-Rennen, Fortstürmen. Diesem Grundriß geben die Ausführungen Farbe, Bewegung, Composition, Gegensätze; einzelne Theile des Grundgedankens beleben sich zu selbständigen Neubildungen: so das kühne Streben in der unison emporsteigenden Geigenfigur, der lockende Frevelgeist in süßem weichlichen doch kräftig durchblitzten Gangwerk; mehrmal kehrt die erste Gestalt wieder, an anderen Tonstellen, erweitert, in entlegenen unerwarteten Situationen; nun erscheint mit dem überraschenden Eintritt  die fremde dämonische Gewalt, den Helden zu bekriegen der sie verspottet: danach verschlingen sich beide Themen, das geisterhafte und das üppig lebhafte — bis sich Alles in die Stille hinabsenkt wie zur Frage, ahnungsvoll mit Anklängen alterthümlichen Schlusses: es naht ein Abenteuer, die

Nacht, die Ungewißheit, der frevle Gesell tritt auf, die Handlung beginnt. Diese zerfällt in mehrere Actionen, aus deren Zusammenstoß die dramatischen Höhepuncte entstehen. Zuerst A n n a, voll Hoheit der Liebe und des Schmerzes, eine edle Weiblichkeit dem übergewaltigen Manne ebenbürtig; dann E l v i r a die Verlassene, in heißem Liebeszorne verfolgend und trauernd; endlich Z e r l i n e, die lüsterne Schöne zweideutiger Haltung, sirenenhaft berückend, vor lauter List im eignen Netz gefangen und fröhlich dabei: diese drei Weiber suchen an Don Juan Rache statt unzähliger Verlorenen die vor ihnen gelitten was Leporellos Register meldet.

Ihre Charactere sind deutlich genug gezeichnet, um den Mißverstand zu schlichten den Hoffmanns leidenschaftliche Romantik veranlaßt hat. Daß A n n a verführt sei, ist nach den Worten und Tönen der Oper nicht begründet; wohl aber, daß ein wahlverwandtes Verhältniß sie mehr zu Don Juan als zu ihrem Verlobten Ottavio hinführt. Dafür sprechen im Einzelnen vornämlich zwei Stellen: e r s t l i c h das Introductions-Duett, wo Annas und Giovannis Gesang vollkommen gleicher Melodie und Haltung sind, was innerhalb Mozarts dramatischer Characteristik nicht als bloß musicalisches Duettiren anzusehen ist; dergleichen ist höchstens einem Meyerbeer nachzusehen, der mit der kindlichen Tanzmelodie



in 32tactigem Unisono die verschiedenartigsten Empfindungen — wo St. Bris dem Raoul die Tochter anbietet, dieser sich weigert, jener sehr zornig wird, Valentine jammert, Margarethe zum Frieden spricht — alle getreulich sylbenweis zusammen marschiren läßt. — Vielmehr ist eine innerliche Verwandtschaft des Klanges und der melodischen Haltung durch Annas ganze Persönlichkeit ergossen, sogar bis zu der mozartschen Lieblingsclausel , die durchaus den Ausdruck edler siegreicher Hoheit in sich trägt. — Die z w e i t e Stelle ist in der letzten großen Arie Annas: Crudele? Ah no, mio bene! — Non mi dir, bel idol mio — das verrätherische dem Vorangehenden widersprechende Wort: forse un giorno il ciel ancora sentirà pietà di me, welches verbunden mit den späteren Worten Annas: Lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio cor (in dem letzten Duett Or che tutti, o mio tesoro) doch fremdartig wäre, wenn nicht Anna ein unüberwundenes Leid im Hintergrunde hegte. Allerdings ist auf die Textesworte nicht allzu viel Gewicht zu legen, und außerdem der Ausdruck zärt-

licher Gesinnung an anderen Stellen, wie im Masken-Terzett, und in dem bel idol mio, wohl zu erwägen. Daß Anna als edle reine Jungfrau, die nicht lüge, erscheinen müsse, kann wohl bestehen mit dem verborgenen Moment eines Stachels im Herzen der ihr geblieben seit jener ersten Begegnung, wo der Gewaltige größer erschien als ihr zärtlich liebender, aber thatloser Bräutigam. Einer Verführung Annas, die Hoffmann erdichtet[1], widerspricht insbesondre noch jene heroische Arie Or sai chi l'onore rapire a me volse (Du kennst den Verräther) — und doch hat auch diese vermöge ihrer Tonbildlichkeit mehr Wahlverwandtes zu Giovanni als zu Ottavio.

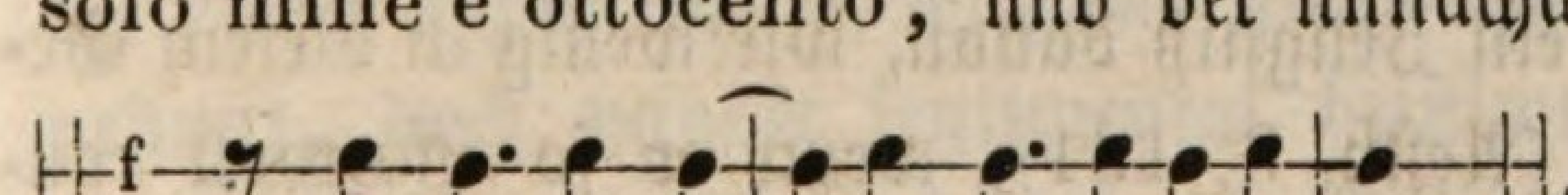
Während Annas Character in ihrer Hoheit noch ein Verborgenes trägt, was ihr eben die besondere herzrührende Gewalt gibt: so spricht dagegen Elvira ihren glühenden Liebeszorn überall offen aus; der nächtliche Glanz des Es dur ist ihre Haupttonart, ihre dunklen Augen blinken in jede wichtigere Scene mit hinein, und ziehen den Blick vor allen andern auf sich[2]. In Zerlinens Person ist schwer zu sagen, ob der süße Zauber oder die böse List überwalte: Mozarts Töne heben mehr das Erste heraus, während die Situation und Textesworte dem Andern das Uebergewicht geben; ächt dramatisch aber ist der Character der Characterlosigkeit gezeichnet, welchen nur die genialsten Künstler naturgemäß nachbilden, während dagegen eine einfach consequente Person zu zeichnen auch dem Schwächeren gelingt. — Leporello steht zu Don Juan in einer poetischen Parallele, wie sie außer Mozart wohl nur Shakespear so wirksam und ideal bedeutend verwendet. Dieser Parallelismus der Personen und Ereignisse ist als ein vergeistigter Rhythmus, oder eine rhythmische Gewalt die sich bis ins Ideale hinein erstreckt, aufzufassen, womit freilich Hegels abschätzige Ansicht über das rhythmische Princip als ein abstract elementares in gradem Widerspruch steht (vgl. Aesth. 3, 136. 161. 181 und Krügers Beiträge 156); ein gefährlicher Umstand nicht bloß für sein eignes sonst so bedeutend aufschließendes Werk, sondern wegen der Nachfolger die von ihm bethört sind, die Urgewalt des Rhythmus zu mißken-

1) Es war diese vielbesprochene Frage hier nicht zu umgehen, weil sie die Kunst der dramatischen Characteristik Mozarts betrifft, die nirgend anders als aus der Musik selbst abzuleiten ist. Das war das Vernünftige was Hoffmann im Sinne trug, aber mit schwärmerischer Willkühr entstellte, wie Jahn Moz. 4, 326 anerkennt, indem er ihn widerlegt. Es ist keine Grundverschiedenheit unserer Ansichten, wenn wir von Jahns trefflicher künstlerischer Exegese im Einzelnen abweichen.

2) Diesen Eindruck hatten wir von der in Hannover verstorbenen Frau Nottes, der vollkommensten aller Elviren nach Ton, Spiel und Idee, deren wir uns erinnern.

nen. Leporello ist, gleichwie die parallelen Personen im Lear, ein umgekehrtes Bild (*ἀντίστροφον* — nach aristotelischer Redeweise) zu Don Juan, sein Abglanz nach der dunklen Seite hin: das zeigt sich klar genug in den Duetten, minder klar aber kitzelnd deutlich in den Terzetten mit Elvira. — Das Bild des Comthurs, zuerst in einfacher Menschlichkeit, dann in der überirdischen Gestalt, ist so allgemein verständlich, daß jede Erklärung ermatten würde.

In Don Juan selbst erblicken wir den Uebermuth eines Hochbegabten der in allen Widerwärtigkeiten Heiterkeit und Hoheit bewahrt bis er untergeht; das ist der allgemeinste Inhalt, der jedoch seine besondere Farbe erhält durch Mozarts besondere Gabe, den feinen und vornehmen, zugleich kräftigen und gesunden Humor, dessen zuckende Blitze hier ganz anders als in der Poesie einschlagen vermöge der unnachahmlichen Tonkünste, die der Meister so spielend verwendet. Man beachte — um nur einige der äußerlich faßbarsten zu nennen: im Quartett die Betonung der Worte la povera ragazza è pazza, amici miei . . . forse si calmerà T. 27 wo Elvirens Thema te vuol tradir ancor instrumental anklingend fein und bitter contrapunctirt wird, mit dem stechenden Vorschlag f—es auf der ersten Sylbe (cal-); die sonderbare halb gutmüthige Einstimmung Don Juans in die Triolen[1] bei certo moto d'ignoto tormento T. 36; die raschelnden unison begleiteten Windungen zu der Stelle Zitto zitto, che la gente si raduna a noi d'intorno T. 67; ferner im ersten Elviren-Terzett die recitativische Betonung von Udisti; qualche bella dal vago abandonata, — Cerchiam di consolare il suo tormento, mit Leporellos neckisch boshafter Zwischenrede Così ne consolò mille e ottocento, und der unnachahmlich beißenden Geigenfigur

, die endlich in Don Juans Worte übergeht bei dem Schlußwort Signorina , wo das lüsterne Winken in der sich selbst überschlagenden Quinte unwiderstehlich verständlich ist. Schlagend ist ferner der humoristische Ausdruck in der DonJuan-Arie[2], wo er den Bauern in Leporellos Verkleidung

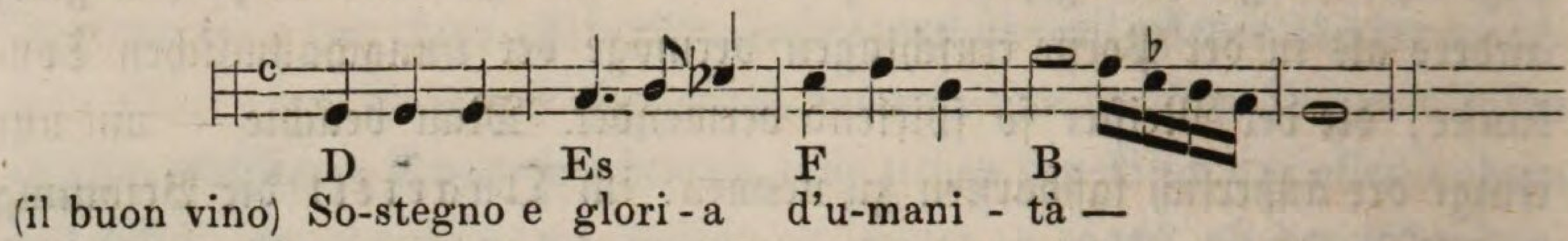
1) Wie wirksam sind diese bebenden Triolen hier und im zweiten Finale (Leporello's: la terzana d'avere me sembra) — vergleichsweise zu den abgetriebenen Triölchen andrer Meisterlein, die sich jederzeit einfinden, wo die Gedanken ausgehen, oder die Melodie alle geworden ist!

2) von Mozart selbst überschrieben Aria, während es eigentlich ein arioses Recitativ ist, dessen Hauptgewicht gleichmäßig zwischen Stimme und Orchester vertheilt wird.

zuraunt Metà di voi quà vadano (No. 17 Act 2 No. 4), dann allmälig hervorlugt blitzenden Auges Se un uomo e una ragazza, endlich mit ausbrechender Schalkheit stark betont




wo die Geiger und Bläser den scharfen Ton malerisch verdicken. Hier ist Don Juans Lieblingston, das eherne B dur, zum Gehäuse einer Melodie gebraucht, deren tonischer Grundriß auch dem Motiv jener Worte im zweiten Finale




zu Grunde liegt; aber wie anders hier rhythmisirt, instrumentirt und ausgesponnen zum Ausdruck des schwelgerischen Uebermuthes nahe vor dem Sturz!

Die dramatischen Höhepuncte der Ensembles zeigen nun die Handelnden in derjenigen Wechselwirkung, die schon früher (§ 5 Ende) als Vorzug der Musik erkannt ist, indem sie unter allen Künsten allein im Stande ist successiv Coexistirendes darzustellen; denn während die Poesie nur in successiver Zeitfolge verfährt, so daß ein gleichzeitiges Aussprechen verschiedener Reden ihr fremdartig ja widrig ist, die Malerei aber nur Coexistirendes ohne Succession darstellt: so hat die musicalische Dramatik beides: und es ist nur ein Zeugniß davon, wie wenig in diesem Gebiete Hegel bewandert war (Aesth. 3, 131), wenn er so effectvoll contrastirende Scenen verwirft (3, 205 [1]); vielleicht im Andenken an jene meyerbeerschen Ensembles ziemlich richtig, aber der besseren Muster unerfahren. Welche wunderbare Klarheit und Schönheit ist in dem Quartett den widerstreitenden Stimmen gegeben, daß Keines dem Verstande unverständlich bleibt, und doch alles gleichzeitig wirkt und seine Strahlen zur einheitlichen Handlung fügt! — Unter den übrigen Ensembles heben wir nur hervor das zweite Elviren-Terzett und das Sextett. — Die süße Schwelgerei in Elvirens Abendgesang: O taci ingiusto core

1) An derselben Stelle stellt Hegel Characteristisch und Melodisch als zwei verschiedene Seiten hin, zum Zeichen daß er Melodie nicht im Kernbegriff faßte, sondern als lobendes Prädicat einer bestimmten Classe von Melodien.

(O Herz hör auf zu schlagen) wird durch Don Juan in gleicher Melodie beantwortet, während Leporello den Kopf schüttelt; beide zusammen umgarnen die Oftgetäuschte, zumal Don Juan mit dem bezaubernden Ständchen discendi o gioja bella (Verzeihe ach verzeihe) in plötzlich vertiefter Tonart — C gegen E — Elvirens Herz wankend macht. Wunderbar ist der Ausdruck wirklicher Liebe, die den Frevler in Erinnerung alter Lust überwältigt; hier nicht absichtlich heuchelnd, obwohl bald nachher, in Worten eher als in Tönen, das Spero che cada presto, der teuflische Humor hervorbricht, auch dieß wahre Gefühl in Lüge zu vertauschen, wie die mit Leporello duettirende Schlußreihe

| | |
|---|---|
| D. G. che bello colpetto è questo!<br>Spero che cada presto.<br>Più fertile talento<br>del mio nò non si dà. | L. Già quel mendace labbro<br>torna a sedur costei.<br>Deh, proteggete o Dei<br>la sua credulità. |

gleichzeitig gesungen anzeigt.

Das Sextett ist großartig in der einfachen Anlage von nur zwei Tempi, in derselben Grundtonart breit ausgeführt, nur 21 Tacte dazwischen in der fremdesten Tonart — dem Subsemitonium D zu Es, Licht zwischen dem abendlichen Glanze, außerdem einige rasche modulirende Schläge ohne längeres Verweilen als nur auf der Tertia modi, dem schleierhaften G moll. Zuerst Elvira in der Dunkelheit des treulosen Geliebten harrend, Leporello in der Vermummung seines Herrn verlegen um sichres Entrinnen, beide scharf gezeichnet, recitirend; dann mit eindringendem Fackellichte, welches der sanfte Hörnerklang in D dur leuchtend begleitet, Ottavio und Anna ihre schmerzliche Spannung in arios recitirender Weise aussprechend, während neben ihnen Zerline und Masetto gleichgesinnt, doch minder sentimental beistimmen; die letzten Viere treten sodann vereint in Gegensatz gegen Elvire und Leporello, bis die Ueberraschung daß Leporello nicht der Gesuchte sei, alle gegen ihn stellt, worauf er die Aufklärung gibt, und das Ganze ernst, in befestigter Stimmung schließt mit dem Ausdruck des Erstaunens und der Empörung gegen den Frevler. Zu bewundern ist in diesem einzigen Tonbilde die Bildlichkeit der besonderen Handelnden nebst dem Forttreiben in die allgemeine Handlung hinein. Die Handelnden äußern sich der spannenden Situation gemäß, fast durchaus recitativisch, und doch ist das Ganze hochmelodisch nicht allein durch die verbindenden Orchesterphrasen, sondern im Zusammenklang der Sänger; der glühende Ernst der einen Wendepunct der Handlung vorbereitet, wird durch Leporello kaum merklich abgekühlt; so ist das Sextett nicht der Wortdramatik nach, aber vermöge seiner

Stimmung die richtige Vorbereitung zu der Schlußscene, dem zweiten Finale. Im Einzelnen ist noch hervor zu heben, wie wenige Worte, oft wiederholt und musicalisch verändert, dem Musikdrama ganz angemessen sind: so hier die Zeilen Mille torbidi pensieri Mi s'aggiran per la testa . . . Che impensata novità! — è un prodigio in verità! die fast die Hälfte des Sextetts ausmachen. Ueber die Wortwiederholung vgl. § 91. 92.

Von den beiden Finales zu reden, die in aller Liebhaber Ohr und Herz sitzen, wäre fast überflüssig, wenn nicht jedesmal Neues zum Vorschein käme, je inniger man die Aufmerksamkeit versenkt. Das **erste Finale** ist des zweiten Gegenbild (ἀντίστροφος), indem dort Don Juan siegt, hier untergeht; ein nicht zufälliger, sondern dem Drama tief inwohnender Zug der Gegensätzlichkeit zweier Peripetien, den u. a. auch Schiller mit bewußter Absichtlichkeit verwendet. So ist nun im ersten Finale das Streben, aus der düstern Umgebung mehrseitiger Verschwörungen sich ins Freie durchzuhauen, in rhythmischer Steigerung, harmonischem Wechsel, melodischer Characteristik unwiderstehlich fesselnd durchgeführt; indem schließlich der Frevel mit Sieg gekrönt ist, wird der Stachel des Fortschritts dem Aktschlusse eingesenkt. — Die rhythmisch-harmonische Disposition ist trotz ihrer Mannigfaltigkeit einfach übersichtlich, Anfang und Ende gleichläufig, dazwischen Höhen und Senkungen in so dramatischem Drange, daß die Scene sich in drei Akte gliedert: der anrückenden Verschwörung, des Festglanzes, der neuen Frevelthat mit ihrem überraschenden Ausgange, in folgenden Absätzen:

I. **Vorbereitung.** C—B.

1) Cdur Allegro $\frac{4}{4}$ kecke Zaghaftigkeit[1], Einladung zum Fest
2) Fdur Andante $\frac{3}{4}$ verliebte List, vorbereitende Stimmungen
3) Cdur Fdur Dmoll Allegretto $\frac{2}{4}$ Gegenwirken von Leichtsinn und Ernst
4) Fdur Menuett $\frac{3}{4}$ Steigerung des Vorigen
5) Bdur Adagio $\frac{4}{4}$ feierlicher Entschluß der Verschworenen.

II. **Verwicklung.** Es—C.

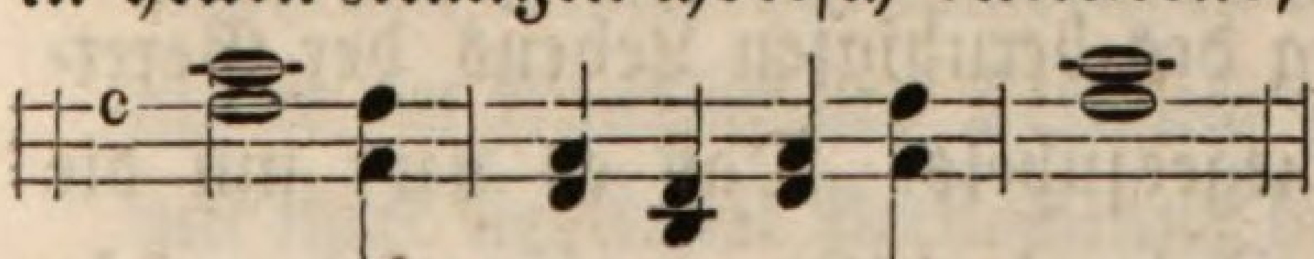
6) Esdur Allegro $\frac{6}{8}$ das lustige Getümmel im Fackelglanz beginnt

1) Das köstliche Nachahmungs-Motiv  möchten wir nicht mit Jahn 4, 436 bezeichnen als Motiv des Argwohns, sondern als keck und zaghaft, suchend und halbgewiß — so scheint uns das Steigen und Rückkehren jener hexachordischen Scala verständlich.

7) C dur Maestoso $\frac{2}{4}$ prächtiger Aufzug, dem vorigen gegensätzlich
8) G dur Menuett $\frac{3}{4}$ dreifache Bewegung $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$, wachsende Spannung
9) Modulation Allegro $\frac{4}{4}$ Es dur B moll C moll D moll: Gipfel der Bewegung
10) Modulation Maestoso $\frac{4}{4}$ C dur F dur D dur.

### III. Katastrophe.

11) C dur $\frac{4}{4}$ mit weniger aber kräftiger Modulation,

in welcher Anordnung das Durchwalten des klaren C dur auffallen könnte, wenn es nicht eben als allgemeinster Hintergrund leichtester Modulation und hallenden Klanges für mannigfaltige Empfindungen gölte. Hervor zu heben ist die Steigung zwischen 4 und 8, wo die Menuett-Melodie secundenweis erhöhet wird, über welche Erhöhung nebst ihrer Wirksamkeit vgl. § 53; — ein ähnliches Aufsteigen in Secunden zeigt die Modulation B C D in No. 9, eine bei Mozart seltnere Wendung als bei Bach und Beethoven. — Im Rhythmischen zeigen die ersten 8 Tempi stetigen Wechsel der Dyas und Trias, des Stetigen und Schwebenden; die drei letzten Tempi, an Bewegung ungleich, im Metrum gleich, bewahren die feste Grundlage der Zwei, innerhalb deren die mehrerlei gegensätzlichen Accente schlagender heraus treten können als in dreitheiligem Maaße. — Im Melodischen sind die Personen der Singenden an den vorher gegebenen Typen innerlich wohl zu erkennen: Anna und Ottavio am meisten periodisch singend; Masetto bringt es selten zu zusammen hangenden Phrasen, Leporello funkelt hin und her; Don Juan und Zerline stehen in der melodischen Characteristik dießmal am nächsten, bis im letzten Tempo alle Verschworene auf einer, die Frevler auf der anderen Seite zusammen gehen, in hellen Klängen chorisch duettirend, mit der kurzen canonischen Wendung  den Höhepunct des Kampfes bezeichnend.

Das **zweite Finale** ist kürzer als das erste, und bewegt sich in einfacheren Gegensätzen. Seine Absätze sind

### I. Vorbereitung.

1) D dur Allegro $\frac{4}{4}$ Aufforderung zum Lebensgenuß
2) — Allegretto $\frac{6}{8}$ } kleine Scenen des sorglosen Genusses.
3) F dur — $\frac{3}{4}$ }
4) B dur Moderato $\frac{4}{4}$ }

II. **Handlung.**

5) B dur Moderato $\frac{3}{4}$ Annahen der Katastrophe
6) F dur Allegro molto $\frac{4}{4}$
7) D moll Andante — Letzter Kampf.

III. **Schluß.**

8) D dur Allegro — Untergang.

Bedeutend wirkt zu Anfang die leicht erkennbare Fanfare aus dem Allegro der Ouverture; ist ihr Inhalt nicht groß und neu, so wirkt sie an ihrer Stelle[1] als Zeichen der spielenden Sorglosigkeit vor dem Ende; dieses leichtfertige Wesen spielt sich fort in lockendem Spielwerk bis zum Eintritt Elvirens No. 5 B dur $\frac{3}{4}$, wo der Ausdruck wahrer Liebesleidenschaft im Contrast zu Giovannis Frechheit

Elv. Da te non chiede (Hier will ich knien)
Questa alma oppressa
Della sua fede
Qualche mercè.
D. G. Mi maraviglio! Cosa volete?
Se non sorgete
Non resto in piè

eben im 24. Tacte beginnt, rhythmisch-harmonisch gipfelnd in der heimathlichen Tonart Giovannis B dur, und der nahenden Katastrophe den richtigen Vorklang gibt. — Darauf erfolgt rasch das Ende: die Gestalt des geisterhaften Comthurs, in dem Andante der Ouverture schon vorbedeutet, tritt hier zum andernmal in Zweikampf, mit deutlichem Anklang an den ersten, durch die dumpfen Aufsprünge der Baßgeigen, und so schließt das Drama ergreifend mit dem eintönigen Geisterchor, und die Spannung löst sich, zum Licht rückkehrend, in dem Dur-Accord von D.

Was nachfolgt, ist der Handlung entbehrlich, doch mag es dem Tondichter gegolten haben als Anschauung des beruhigten Lebens der Geretteten und deren halbverschleierten Siegesjubels. Daß es nur um die Oper in üblicher Weise abzuschließen (Jahn 4, 448) angefügt sei, möchten wir um der Größe des Werkes willen ungern annehmen; noch weniger aber vermögen wir mit Hoffmann diesen Nachsatz als Ausdruck der Versöhnung zu verstehen; es bleibt nichts übrig, als zu gestehen daß diese Nachkatastrophe nach dem Hauptereigniß ein Geringeres ist, und die dramatische Erfüllung schon vorher stattgefunden hat.

---

1) Eine besondere Gabe des Dramatikers noch mehr als jedes anderen Dichters ist die von Horaz in der Ars poetica vs. 43 belobte Kunst: Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici.

Um dem Mißklang der nicht erfüllenden oder nicht nothwendigen Schlußscene abzuhelfen, hat man entweder die letzte Scene weggelassen, oder wie Berlioz eine Kirchenscene mit Exequien-Chören aus dem Requiem angefügt. Daß diese letztere Verbesserung der mozartschen Idee entgegen sei, wird ziemlich einstimmig angenommen; die Streichung erscheint billiger. Nicht zu läugnen ist, daß in jedem Falle ein Unvollendetes erscheint, doch im Falle des Geisterschlusses der versöhnungslose Ausgang minder fühlbar ist. Wie auch über diese Frage und über den sittlichen Gehalt[1] im Allgemeinen geurtheilt werde: der tonbildliche Gehalt ist über aller Frage, und da dieser obwohl an den Text gebunden doch hoch über ihm schwebt, so wird es wohl bei dem ächten mozartschen, dem unverbesserlichen Don Juan sein Bewenden haben.

Von Mozarts übrigen Opern ist Idomeneo auf dem Fundament der französischen opéra seria erbaut, und in manchen Zügen der gluckschen Art nachgebildet, aber hoch erhoben über jene durch die bei aller pathetischen Haltung und mimischen Characteristik hindurch athmende Fülle der Schönheit. Zu bemerken ist, daß diese Oper gleichwie Don Juan und Titus (? Jahn 4, 568) nach italienischer Weise mit Recitativen durchcomponirt sind, während die deutsche Zauberflöte und Entführung gesprochene Worte zwischen dem Gesungnen haben. — Titus, derselben Richtung angehörig, zeigt noch größeres Uebergewicht äußerer Schönheit, daher ihn feinere Kritiker bloß als Galla-Oper gelten lassen, welchem Urtheil wir nicht beistimmen, da er neben einigen Bravour-Schaustücken, deren jede mozartsche Oper leider enthält, doch auch wahrhafte dramatische Darstellung bringt. — In Figaro ist das Wunder geschehen, daß ein politisches Intriguenstück durch den Hauch des Genius umgewandelt wird in ein Seelenbild von Seelenbildern, wo sich Scherz und Liebe, List und Wahrheit wunderlich umwinden und in eine reinere Atmosphäre erheben als je ein französisches Textbuch zuwege bringt. — Die Entführung mit ihrer lieblichen Verflechtung deutschen Gemüthes und morgenländischen Spielwerks ist als volksthümlich deutsche Oper wohl am meisten der älteren Tradition nachgebildet. — Die Zauberflöte, der wunderliche Krieg von Nacht- und Licht-Reich, neben Don Juan das höchste Tondrama, übertrifft den letzteren an ethischer Haltung, wenn auch dieser Inhalt in den elenden Textworten mehr verhüllt als ausgesprochen liegt.

Das Verständniß von Mozarts Opern ist eine genügende Grundlage für das allgemeine Verständniß der dramatischen Musik, weil dieser

1) Beethovens ernstes Urtheil voll sittlicher Entrüstung s. Jahn 4, 389.

einzige Künstler ein centraler Mensch ist, d. h. die Menschlichkeit als Gegenstand und Herzschlag alles Kunstwirkens festhält, aus dem Humanitäts-Ideal seiner Zeit empfangen, aber in eine lichte Höhe empor gehoben wie sie die Tonkunst selten so rein besitzt. Weder das Kirchliche noch das Triviale, noch das dämonische Titanen- und Elfenthum ist ihm jemals Mittelpunct des Denkens gewesen [1], obwohl er gelegentlich auch diese Pfade berührte, und manches Epigonen Schatzkästlein mit seinem Ueberfluß begnadigt hat. Sein Weilen im menschlichen Centrum ist eben die Fülle des Lebens, worin das Herz erwarmt um an den ureignen Gaben der romantischen Tonwelt gesättigt zu werden. Damit ist auch seine Endlichkeit ausgesprochen, die Schranke seines Genius; denn niemand wird läugnen, daß Beethovens titanische Bilder tiefer erschüttern und mehr Funken aus der Seele schlagen als Don Juans Höllenfahrt, wie denn auch Webers und Mendelssohns Elfengeflüster weiter reicht, märchenhafter berührt als Papagenos Zaubereien; auch die Heiligkeit des kirchlichen Zeitalters ist Mozart nicht gegeben, sondern nur an ihrer Statt die sanfte Wehmuth und feierliche Pracht, womit der humane Rationalismus den religiösen Gefühlen zu genügen meinte. Aber eben das Menschlich-Mittlere ist zugleich dem Menschen das Maaß aller Dinge, und so kann man von Mozarts vollkommnen Gestalten ausgehend weit eher alles Uebrige verstehen lernen, als etwa von Wagner und Schumann den Ausgang nehmend zur Einfalt der künstlerischen Empfindung wieder kehren; unglücklich und zu langem Irren verurtheilt ist diejenige Jugend, der dieser umgekehrte Weg beschieden ist.

Erkennen wir nun in Mozart das Wesen und Wirken ächter Menschlichkeit, welche aller anderen Gestalten kernhafte Bedeutung in sich faßt, daher auch gleich den unübertroffenen Kunstwerken der glücklichen Griechenzeit als centraler Maaßstab zu erkennen ist: so wird damit nicht geläugnet, daß die Texte seiner Opern nicht dem Ideal entsprechen, welches wir in seinen Tönen wahrnehmen und welches die ernste Wissenschaft von dem vollendeten Tondrama fordern muß. Ob überhaupt die Oper eines solchen Ideales an sich fähig, ob diese doch immer zweifelhafte Gattung jemals eine Höhe einnehmen kann, die dem Verstande eben so genüge wie das Gemüth erfülle: das mag die Wissenschaft der Zukunft entscheiden, denn bisher ist eine Ueberwindung des mozartschen Standpuncts nur zum Schaden der Versucher ausgeschlagen. Mozarts Texte,

1) Vgl. Nieder-Rheinische Musikzeitung 1863 S. 378. 379 in den „Betrachtungen über Schumanns Faust und Manfred“.

dem Kerne nach künstlerisch und tonbildsam oder von ihm dazu umgewandelt, lassen freilich zu wünschen übrig, aber was später auf diesem Felde versucht ist, leidet an anderen Gebrechen bald des sprachlichen bald des idealen Inhalts. Selbst Beethovens Fidelio hat nicht überall sprachliche Classicität, auch stört das Reden zwischen dem Singen, doch steht diese Oper über vielen anderen durch die möglichste Vereinigung des tönenden und dramatischen, oder des künstlerischen und sittlichen Gehaltes. Euryanthe ist das erste Beispiel der modernsten Richtung, die vom gewissenhaften Tondichter fordert, jedes Textwort auszudrücken, ja auszupressen: ein kränkliches Beginnen, sofern es allein herrschend wird, wo dann zuletzt Töne und Worte einander mehr verdunkeln als erleuchten. Andere Versuche, historische, sittliche, vaterländische Ideen in Tondramen vorzuführen, sind an sich nicht verwerflich, wie ja auch der dogmatische Inhalt des heiligen Gebietes in Oratorien und Motetten tonbildlich gestaltet wird. Aber während hier ein allgemein menschlich bewegender, im Glauben anerkannter Inhalt die Grundlage des Musikwerks bildet: so ist dagegen bei modernen welthistorischen Sujets die Gefahr vorhanden, in das Parteilich-Tendenziöse überzulaufen, was nicht mehr allgemein menschlich wirkt, weil es die Kunst zur Dienerin der Tagesmeinung erniedert. Alle diese Zweifel werden hinfällig, sobald einmal ein vollkommenes in künstlerischer Idealität empfangenes und durchgesetztes Werk solcher Art erscheint — was bisher noch nicht erfüllt ist, weder in Meyerbeers noch Wagners stofflich verschiedenen, künstlerisch gleichgearteten Opern. Bleibe es also der Zukunft vorbehalten diese höchste Aufgabe der Tondramatik zu erfüllen und Mozart zu überschreiten.

Von anderen als den Hauptarten der überschreitenden Formen zu reden scheint nicht ersprießlich, weil sie entweder aus den Hauptarten verständlich sind, oder sofern sie dieselben weit verlassen, in willkührliche Unkunstformen zergehen. Besonders wäre allenfalls zu erwähnen das Melodram und Ballet.

Melodram heißt eine Mischform von wirklicher Rede mit fantasieartig beihergehenden Tönen, die wir uns kaum leidlich vorstellen, während sie in Mozarts Jugendzeit eine Weile beliebt war; Mozart selbst, anfangs dafür begeistert, ließ bald davon ab, wohl erkennend daß die Zwiespältigkeit zwischen Rede und Musikton, obwohl bei besonders glücklichem Vortrag einmaliger Wirkung gewiß, auf die Dauer doch keine sichere Kunstform begründen könne. Nirgend spricht sich deutlicher aus, wie Rede und Gesang, oder Begriff und Tonbild als gleichberechtigt zu denken unmöglich ist, als in dem raschen Verfall des einstbeliebten Melodrams.

Wenn in neuerer Zeit Scenen wie die Wolfsschlucht-Scene oder Mendelssohns Antigone dennoch wieder versucht sind in melodramatischer Weise auszuführen, so lehrt die Praxis, daß unsere Künstler, schärferer Scheidung der Kunstgebiete gewohnt, schon nicht mehr ungestuft sprechen, sondern den Sprechton der Tonica oder dem Accorde einordnen, so daß er sich als Intervall verhalte, *διαστηματικῶς* vgl. § 10.

Das Ballet ist von einer Seite rein musicalisch, indem es nicht singenden und sprechenden, sondern nur körperlich bewegten Personbildern zum Geleit dient. Es bedarf hier nur sofern einer Erwähnung, als es sinfonieartig einer fortlaufenden Handlung nachgebildet zu werden pflegt, wo dann eine Reihe Tanz- und Marsch-Formen, der älteren Suite annähernd, in ein größeres Ganzes zusammen gestellt wird. Hohe Kunstwerke dieses Gebietes sind nicht bekannt, obgleich selbst Gluck und Mozart Ballets geschrieben haben.

**130.** Die gesammte Musikwissenschaft ist heute in einer Gährung begriffen die auf Neubildung deutet. Zwar die Naturgesetze wie sie vom Ganges bis zum atlantischen Meere früh und spät gültig erkannt sind, werden wohl bestehen so lange Sonne Mond und Erde dieselben Bahnen ziehen: aber die künstlerische Werkthätigkeit auf jenem naturgesetzlichen Untergrunde, wandelbar gleich anderen menschlichen Dingen, hat den Stoß empfunden den das Zeitalter der Revolution allen menschlichen Lehrgebäuden angethan hat. Die letzten Meister denen wir ewige Kunstwerke von geistiger Hoheit und gesättigter in sich selbst ruhender Schönheit verdanken, stammen aus der Zeit vor dem Losbruch der Geister von unten her: sie sind theilweis mit hinein gezogen in die neue Zeitströmung, aber noch nicht vom Erbe der Väter abgefallen. Die aber nach ihnen die Weltbühne betreten, tragen insgesammt das Siegel der wankenden bebenden Zeit auf der Stirn; die Besten darunter erkennen das, und stellen ihr Epigonenthum nicht ebenbürtig neben jene Riesengestalten; andere wehren solche Selbsterkenntniß ab und geben vor, eine höhere Stufe bereits erklommen zu haben. — Wie sehr aber unser Zeitalter mitten im feurigen Bewegen nach ruhiger Sammlung und Herstellung dürstet, das bezeugt die Zunahme der Gesammtausgaben von Werken aus der Väterzeit, und das vertiefte historische Studium. Die gleichzeitige Durchforschung auch andrer Kunstgebiete begünstigt den Einblick in das Allgemeine der Entwicklungsgänge; wir ahnen einen gemeinsamen Fortschritt der Künste und Gedanken im Völkerleben, auch wo wir unberechenbare Sprünge zwischen den Gangstufen gewahr werden. Aus dem was von unsrer Kunst Ge-

schichtliches sichergestellt ist, läßt sich folgender Grundriß ihres Ideenfortschrittes abnehmen.

Früh ist die Seelengewalt der Tonharmonien erkannt, und deshalb auch frühe mit wissenschaftlichem Verstande erforscht worden. Die Ableitung der Tonstufen aus arithmetischen Verhältnissen ist uralt. Die Verschiedenheit der Tonsysteme ist kein innrer Widerspruch, da sie alle auf derselben Wurzel ruhen und die Grundharmonien — *πρῶται συμφωνίαι* — der Octave und Quinte allen tonkundigen Völkern bekannt sind; ihr Unterschied betrifft nur die Zwischenstufen des Gesanges die sich innerhalb des Raumes der Grundharmonien erzeugen (§ 20. 22). Als Hauptsysteme sind bekannt

1) die siebentonige Scala, Heptachord oder Octachord, unsere diatonische Octavtonleiter
2) die fünftonige sogenannt gälische oder orientalische
3) die zwölftonige chinesische
4) die vieltonige arabisch-indische, wonach die Octave in 17 oder 22 Stufenglieder getheilt wird.

Die siebentonige ist von den Altgriechen bis auf unsre Zeit die verbreitetste und gültigste geworden; die fünftonige ist in Indien noch jetzt neben der siebentonigen in Gebrauch; die zwölftonige, unsrer chromatischen ähnlich, ist ein verständiges Rechenexempel das trotz alles Verstandes irrational bleibt (§ 44[4]); die vieltonigen asiatischen sind, soweit wir über ihre noch nicht genügend erklärte Anwendung urtheilen dürfen, mehr verständige als sangbare Versuche, die Grundharmonien melodisch zu theilen. Das Verständliche und Unverständliche gegen einander gewogen, schließen wir nicht zu gewagt, daß die (europäische) siebentonige die objectivste, allseitigem Bedürfniß angemessene und ergiebige Tonleiter sei.

Von den melodischen Erzeugnissen des classischen Griechenthums ist Weniges und nicht überall Beglaubtes auf unsere Zeit gekommen. Dichter und Philosophen rühmen die Wunderwirkungen der Tonkunst, dauernde Ergebnisse sind aber mehr die wissenschaftliche Feststellung der Tonverhältnisse, als eine innerliche Erhöhung der Tonkunst, welche bei dem Ueberwalten des plastischen Characters im Griechenthume wohl nicht zum Ziele gelangen konnte.

Vom Volke des Bundes wissen wir aus der Schrift, daß ihr Tempelgesang ein strömender Ausfluß der Seele war, und anders als im Heidenthum einen wesentlichen Theil des Cultus ausmachte. Ueber ihre Tonweisen sind wir ohne Nachricht; nachchristliche Juden behaupten den alten Tempelgesang bewahrt zu haben; zusammenhängende Zeugnisse der

morgen- und abendländischen Kirche bestätigen, daß sich der alte Tempelgesang in die altkirchliche Psalmodie hinein fortgepflanzt habe. Bei der Unvollkommenheit der Ueberlieferung ist hier wie in den außerchristlichen Kunstgeschichten, der Forschung noch viel ungepflügtes Feld überlassen. Willkommene Anhaltspuncte der Erkenntniß sind die in alten Bildern und Schriften geschilderten Instrumente, aus denen wir je nach dem Vorwiegen der Geigen und Harfen oder der Posaunen und Rasselzeuge einen Schluß machen dürfen auf das Maaß der Gaben und Bedürfnisse ihrer Zeit.

Da nun auch die früheren altkirchlichen Jahrhunderte nicht diejenige Sicherheit der Ueberlieferung darbieten, welche die treue Geschichtdarstellung erheischt, und eine solche erst mit dem Beginn einer rationalen Notenschrift möglich wird: so ist der Anfang der eigentlichen Geschichte christlicher Tonkunst erst mit Guido von Arezzo (1030) zu machen, der entweder selbst oder (nach neueren Ermittlungen) einer bereits vorhandnen Lehre folgend diejenige Tonschrift feststellte, welche dem rationalen Fortschritt wiederholter Tonreihen entsprach; eine große Erfindung, wahrscheinlich mit angeregt durch die kurz zuvor eingeführte rational fortschreitende Zahlschrift der indisch-arabischen Ziffern. — Nur auf dieser Grundlage sind die Ergebnisse der Folgezeit möglich, da Franco (1220) mit Anwendung der gestuften und gemessenen Notenschrift — nota mensurata — die gleichsam wiedergefundene Terz den Consonanzen einreihte, damit den Gebrauch der vollen Consonanz des Dreiklanges vorbereitete und die moderne Harmonik begründete. Jener frühere Zustand ohne Terz ist uns so unbegreiflich geworden, daß manche Historiker — z. B. Drieberg 1820 — die Meinung aufstellten, es habe den Griechen der Dreiklang keineswegs gefehlt, weil sie so herrliche Tonkunst besessen und ein so geistreiches Volk gewesen seien; gegen das ausdrückliche Zeugniß nicht etwa der Unwissenheit, sondern der bewußten Verbannung der Terz, welche Aristoxenus (330 v. C.) p. 20 mit den Worten ausspricht *τὰ ἐλάττω τοῦ διατεσσαρῶν. τὸ δίτονον, ἡμιδίτονον, τόνος, ἡμιτόνιον, διάφωνα* = „die Intervalle welche kleiner sind als die Quarte, nämlich die große Terz (*δίτονον* = zwei ganze Töne), kleine Terz, Ganzton, Halbton — sind dissonirend", das Gegentheil von *σύμφωνα* consonirend. Es ist wohl ein wundergleiches Ereigniß, daß eben zu der Zeit, wo das germanische Mittelalter auf dem Höhepunct stand, das Auge der Tonkunst erwachte, und mit diesem Erwachen eine neue Welt des Klanges aufleuchtete; denn wenn auch Didymus (30 v. C.) die Terz consonant erklärte: dennoch vernehmen wir nirgend, daß nun ein vollstimmiger Ge-

sang [1] versucht sei, weder von Griechen noch anderen Völkern; ein Beweis mehr für die alte Wahrheit, daß ein Ding an sich die Völker nicht erhöht oder beglückt, wo nicht der Volksgeist es selbstthätig ergreift und in Dienst des Geistlebens zwingt; hat doch Feuerwaffe und Buchdruck, 200 Jahre vor den Europäern schon den Chinesen bekannt, diesem frühe erstarrten Volke keine solche Geistbewegung angezündet wie in Europa geschah.

In dem Zeitraum von Franco bis Okenheim, 1220—1450, vollzieht sich die allmälige Ablösung der christlichen Musik von der griechischen Ueberlieferung, der Anfang eines selbständigen Systems. Die Namen der griechischen Tonarten werden beibehalten, ihre Bedeutung abgeändert, worauf endlich statt der griechischen 15 oder 12 Tonarten — d. h. Tonleitern oder Octaven-Gattungen (modi; tropi, *τρόποι*) — nur fünfe in Gebrauch bleiben welche § 45 aufgeführt sind. Niederländer und Römer haben seit 1300 das neue System der Tonkunst begründet, welches die nächsten drei Jahrhunderte beherrscht. Die Harmonik ward ausgebildet auf dem Grunde von Francos Consonanzenlehre; die Melodik beruhete auf dem Hexachord, der aus dem Octaven-Diatonon ausgehobenen sechsstufigen Leiter, auf welcher sich die brauchbare, kunstfähige Tonweise bewegen sollte z. B. c d e f g a || g a h c′ d′ e′; die harmonisirte Melodie wird im Contrapunct, der Regel des reinen Tonsatzes, zu vielstimmigem Wohllaut fortgebildet; die Rhythmik endlich durch ein überaus künstliches, das sogenannte Mensural-System, sowohl im Einzelnen befestigt und gegliedert als zu größeren Gebäuden befähigt.

Seit dem 14. Jahrhundert sind uns wohllautende mehrstimmige Tonsätze, hauptsächlich von niederländischen Meistern, überliefert z. B. von Wilh. Dufay († 1432), Eloy oder Eligius Binchois (1400), Joh. Okenheim (1450), zu 3, 4 oder 5 Stimmen (Triplum, Quadruplum u. s. w.). Bei mancher unserem Ohr fremdartigen Härte sind diese Tonsätze, die theils liturgische Worte theils Volkslieder zum Text haben, doch nicht bloß kunstgerecht und verständlich, sondern theils durch einfältige Schönheit ergreifend, wovon Kiesewetter Europ. Mus. und Ambros Geschichte der Musik (Bd. 2. 1864. S. 513 ꝛc.) schätzenswerthe Beweise bringen.

1) R. Westphals neueste Ermittlungen in seiner „Geschichte der Musik“ (s. Vorrede S. XI) — die mir leider erst nach dem Abschluß meiner Schrift zu Handen gekommen sind — schreiben den Alten den Gebrauch der Terz zu, aber nicht den mehrstimmigen Chorgesang. Gründliches Urtheil wird erst nach Abschluß des schätzbaren Westphalschen Werkes erlaubt sein.

Mit Josquin de Prés (Jodocus Pratensis 1440—1515) beginnt die Tonkunst sich vom Mittelalter abzuscheiden und einer neuen Schönheit zuzustreben. Das 16. Jahrhundert war im Sittlichen und Künstlerischen schöpferisch; der tiefe Drang das kirchliche Leben herzustellen prägte allem Geistwirken seine Züge ein, so daß man dieses Jahrhundert von den nachfolgenden unterscheidend als das kirchliche bezeichnen kann. Das Gemüth ergoß sich in Liedern vornämlich im deutschen Volke, dessen Sangfreudigkeit auch von seinen Feinden bewundert ward. Was die Niederländer (damals noch Deutsche genannt nach Sprache, Reich und Ehre) dem Vaterlande Treffliches darbrachten: die in rhythmischer Fülle und gesättigter Harmonie erhöhete Bildhaftigkeit der Melodie: das kam der heiligen Kunst hüben und drüben zu Gute, und es ist schwer zu sagen, wessen Werk und Lehre am Ende des Jahrhunderts, da der kirchliche Gesang durch Palestrina und Eccard zur höchsten heiligen Schönheit gedieh, mehr von dem andern empfangen oder mehr selbst erzeugt habe. — Das deutsche Volkskirchenlied, ebensowohl die neue Kunst mitgestaltend als von ihr angewirkt, stand damals auf der Höhe seiner Kraft vermöge der durchgeführten Liedhaftigkeit in periodischer Rhythmik; in dieser Gestalt seit einem Menschenalter wiedererkannt, beginnt es heute in den Gemeinden die es in die Liturgie aufgenommen, die alt evangelische Freude an den schönen Gottesdiensten des Herrn aufs Neue zu beleben.

Dem 16. Jahrhundert gegenüber erscheint das 17. als das weltgeistliche sowohl nach sittlicher als künstlerischer Seite; die Mischung kirchlicher und politischer Interessen ergreift Könige und Priester, nicht minder in romanischen als germanischen Landen; deren Abbild im Kunstgebiet ist die Mischung des Heiligen und Profanen, wo dann das Profane in Sinn und Inhalt allmälig überwog, vornämlich in den dramatischen Neigungen des Zeitalters durchbrechend. — Dieser Gang vollzieht sich von J. Gabrieli und H. Schütz bis zu Al. Scarlatti.

Im 18. Jahrhundert erhebt sich der Kampf gegen die Tradition, auf wissenschaftlicher Seite negativ polemisch, auf künstlerischer bejahend in aufquellendem Melodienreichthum und originaler Neubildung des Dramatischen. Der neue Zeitgeist erhöht das Instrumentenspiel, verdrängt das kirchliche Tonsystem durch Temperatur, und gewinnt der Massenwirkung breiteren Boden, zumal auch die Menschenstimme dem zeitgemäßen Zuge nachfolgt und von italischen Lehrmeistern instrumentalisirt[1] wird

1) Der bologneser Castrat Ant. Bernacchi (1720) und der Neapolitaner Nic. Porpora (1750) sind als die vorzüglichsten Lehrer des großen theatralischen Gesanges

Neben und gegen solche verallgemeinernde Richtungen erhebt sich die subjective Vereinsamung durch das beide vermittelnde Clavierspiel, in welchem Temperatur und Naturharmonie, solistische und chorische Effecte kämpfend in einander wirken, und den Gegensatz von Einsamkeit und Oeffentlichkeit, oder Kammer- und Concert-Musik erstlich begründen, dann verschärfen, zuletzt abstumpfen und ausgleichen. — Auf so bereitetem Grunde ruht sowohl die hohe weltbewegende Kunst Händels und Bachs, als auch die überschwellende Macht der italienischen Oper. Während dieser künstlerischen Neuerungen behauptet sich das deutsche Volks- und Kirchenlied, wird aber durch die Zeitkämpfe zu schärferer Scheidung des Geistlichen und Weltlichen hingedrängt: seitdem wird der Choral schläfrig lehrhaft, im unrhythmischen Schleppkleide einher schleichend, und das weltliche Lied schreitet fort zu immer rascherer Entzündung der Rhythmen.

Das Ende des Jahrhunderts ist im Völkerleben die Revolution, im künstlerischen das Vorwalten der subjectiven Weltlichkeit. Während im politischen Bereich auf bebendem Grunde ein neues Positives zu erbauen spät und spärlich gelingt, erwacht im künstlerischen die positive Richtung auf volle Verselbständigung einer Kunst, welche Lust und Leid dieser Welt im tiefsten Ernste durchdringen und gestalten will. Während die Weltkunst zur Höhe steigt, versinkt die heilige; obwohl der Hauch des ewigen Lebens auch hier unbewußt hindurchwehet und sich mitten unter seinen Feinden bezeugt, so ist dieses hinfort nicht mehr die gestaltende Macht, nicht Lebensquell der Kunst wie bei jenen Meistern die in der Kirche geboren und erzogen waren. Den Gipfel der Weltlichkeit erreicht nun die große öffentliche Instrumentalität, durch Haydn begründet (seit 1750), durch Beethoven (seit 1790—1800) zu einem Ziele geleitet, wo die wunderbar ergreifenden Seelenbilder über die Gränze der reinen Kunst in das Reich des Gedankens hinüber winken. Ueber diesen letzten Schritt hinaus ein neues Zeitideal aufzurichten wird schwerlich auf kritisch lehrhaftem Wege gelingen; die sogenannte „productive" Kritik — gesetzt sie wäre überhaupt vorhanden — wird doch nie den lebendigen Genius ersetzen, kaum ihm die richtigen Wege weisen. Ersteht aber ein schöpferischer Geist, der Mozart und Beethoven ebenbürtig sie wirklich überschreitet: dann wird die kritische und historische Wissenschaft wohl eine Weile ruhen, wenn wir nach früheren Erfahrungen urtheilen dürfen, daß

berühmt; ihre vollendete Technik hat den Verfall des Kirchen- und Volksgesanges mitverschuldet, wie viel Bewundernswerthes, ja Künstlerisch-Achtbares sie auch gewirkt.

die schöpferische und die wissenschaftliche Kraft selten gleichzeitig blühen weder im einzelnen Menschen noch in ganzen Kunstperioden.

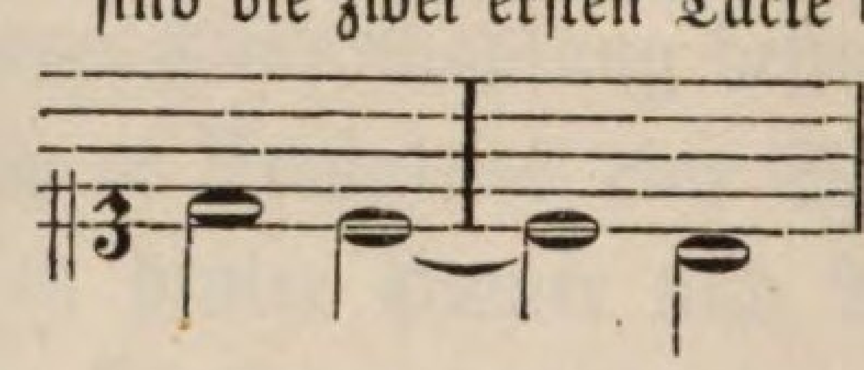
Alle Versuche, die großen Ideenfortschritte umrißlich zu zeichnen, sind Wagnisse und müssen unzulänglich bleiben, weil sie nur die Angelpuncte bezeichnen innerhalb deren sich das wirkliche Zeitleben mit Freiheit bewegt: es wird daher immer leichter gelingen die einzelnen Perioden von einander negativ zu unterscheiden, als ihr kernhaftes Leben bejahend zu beschreiben. Dessen ungeachtet vermögen wir uns solcher Versuche nicht zu entschlagen, weil sie doch immer der verborgene Hintergrund unseres kritischen Denkens sind; daher sind sie auch wohlberechtigt, so lange wir uns hüten vor der Gefahr des Hochmuths, der da meint einen Zeitgeist oder gar einen gottgegebenen Künstler mit Nothwendigkeit construiren zu können — ohne zuvor die Nothwendigkeit selbst bewiesen zu haben. Wohl mögen wir in dem Fortschritt von der recitirenden Psalmodie zum Contrapunct, von da zum Weltlich Bühnenhaften, endlich zur freien Instrumentalität, einen vernünftigen Entwicklungsgang wahrnehmen; Nothwendigkeit aber ist darin nicht anders, als vermittelst der Gewißheit göttlicher Lenkung, welche uns überzeugt daß auch das Unbegriffene auf vernünftigem Grunde ruhe. Und so verstehen wir auch den geschichtlichen Fortschritt, der ja keinesweges immer auf der graden Linie geht die unsre arme Denkkraft sich imaginirt. Die Geschichte selbst ist der Fortschritt, gehe er nun grade oder wellig oder rückläufig. Einzugestehen daß wir uns in einer Periode schwächerer Kunstschöpfung befinden als vor 100 Jahren, ist keine Schande, sowenig es Aristoteles eine Schande war zu bekennen, wie weit seine Zeitgenossen hinter Homer und Aeschylus zurück standen. Nach der Analogie älterer Kunstperioden ist ein solches Bevorzugen von Colossen oder Miniaturen, solches Schwanken zwischen Formlosigkeit und Formvergötterung, wie wir heute uns gefallen lassen, nicht ein Merkmal aufstrebender sondern sinkender Künstlerschaft. Wie viel Tüchtiges wir dennoch auch nach Beethoven besitzen, welche Genialität trotz ihrer Abwege doch manche Jüngere beweisen, das soll nicht geläugnet werden; wie viel davon ewigen Werthes sei können wir nur ahnen; die Zukunft wird es wissen.

Den Geschichten idealer Gebiete gebührt wie den Völkergeschichten, vor Allem die Wahrheit des Thatsächlichen aufzusuchen; aber sie können nicht dabei verweilen ohne zugleich die Ideen-Entwicklung zu berühren, wie denn z. B. in der Tonkunst die geschichtlich überlieferten Liedweisen sogleich auffordern, einen mehr als reinhistorischen Gewinn aus ihnen zu ziehen; es bewährt sich hier das Wort jenes Denkers, der die Geschichte

umschreibt als Lagerbuch der Zeiten und der Wahrheit Prophetin. Den wahren Ursprung vermögen wir hier so wenig als in anderen Geschichten herzustellen; jeder ältesten Thatsache sind wir genöthigt einen älteren Hintergrund zu geben, ein Vorhandenes das entweder durch Ahnung oder Berechnung, immer aber als Vorhistorisches gefunden und angenommen wird. Jedenfalls liegt darin der Satz verborgen, ohne den die Menschheit nicht denken kann: daß die Idee der That voran gehe, einerlei ob diese erste Idee eine göttlich eingeborene oder von Menschen erfundene ist. Als solche Grundidee erkennen wir nun in allen Musiksystemen, mithin auch in deren geschichtlicher Darstellung, die Idee der Tonbildlichkeit, des luftförmigen Bildes innerer Bewegungen der Leiber und Seelen. Das Material der Kunst ist ein natürliches, welches vom Menschengeist erfaßt willkührlich gestaltet, aber seinen natürlichen Grundgesetzen nicht zuwider gehandhabt werden kann. Der Gestaltungsproceß der Idee im Material geht stufenweise durch Völker und Zeiten: dieß ist die Geschichte der Kunst.

# Druck- und Schreibfehler.

Seite 1 Zeile 7 von oben lies er statt es.
„ 25 „ 23 „ „ „ Tonstärke statt Tonstücke.
„ 25 „ 24 „ „ „ aushallende statt ausfallende.
„ 35 „ 5 „ „ „ psychische statt physische.
„ 39 „ 29 „ „ „ c d e g a c′ statt c d e g a (g).
„ 50 „ 7 „ „ „ 13. 15 statt 13. 14.
„ 88 „ 15 „ „ „ vielsinnigen statt vielsämigen.
„ 131 „ 19 das „noch“ zu tilgen.
„ 195 „ 2 von unten lies Geigenwindungen statt Gegenwindungen.
„ 224 „ 9 „ „ „ tonica 7 statt 1.
„ 252 in der zweiten Notenzeile ist der mittlere Notenschlüssel zu tilgen.
„ 253 Zeile 4 von unten sechste Note f statt a.
„ 293 „ 2 „ „ zwölfte Note im Baß c statt d.
„ 306 „ 4 „ „ Tact 3 letzte Note im Alt d′ statt c′.
„ 337 „ 8 „ „ zweite Note im Alt b statt c′.
„ 405 „ 2 „ „ sind die zwei ersten Tacte im Alt so zu lesen



192 – 196

Krüger, Eduard,

System der Tonkunst

Leipzig 1866